

Российская Академия наук

Творчество Н.А.Тэффи

*и русский
литературный процесс
первой половины*

XX века

Творчество Н.А.Тэффи



M. Schepel

Российская Академия наук
Институт мировой литературы им. А.М.Горького

**Творчество Н.А.Тэффи
и русский литературный процесс
первой половины XX века**

Москва
1999

Редколлегия: *О.Н.Михайлов, Д.Д.Николаев, Е.М.Трубилова*

Творчество Н.А.Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века / Редкол.: Михайлов О.Н., Николаев Д.Д., Трубилова Е.М.—М.: Наследие, 1999.— 348 с.

В основу сборника положены материалы международной юбилейной научной конференции “Творчество Н.А.Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века. (К 125-летию со дня рождения и 45-летию со дня смерти)”, прошедшей в ИМЛИ им. А.М.Горького РАН в октябре 1997 г. В статьях и сообщениях анализируются вопросы поэтики, личные и творческие взаимоотношения Н.А.Тэффи и М.А.Алданова, А.Белого, И.А.Бунина, З.Н.Гиппиус, М.А.Кузмина, В.В.Розанова и др., история сотрудничества писательницы с различными периодическими изданиями. В книге публикуются критические статьи и рецензии Г.В.Адамовича, П.М.Бицилли, Е.А.Ляцкого, М.А.Слонима, посвященные творчеству Н.А.Тэффи; редкие архивные и газетные материалы.

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (№ 97-04-14091)*

© Институт мировой литературы
им. А.М.Горького, РАН
“Наследие, 1999

ISBN 5-201-13346-0

О.Н. Михайлов
(Москва)

НЕЖНЫЙ ТАЛАНТ

Если остановить на улице десяток москвичей и спросить: “Тэффи — что это значит?”, то половина, пожалуй, ответит “Не знаю”, а остальные, возможно, вспомнят что-то связанное с телевидением, с какой-то, будто бы престижной, премией, которой телеведущие награждают друг друга. Надежду Александровну Тэффи (урожденную Лохвицкую, 1872—1952) назовут лишь специалисты да редкие ныне истинные любители российской изящной словесности. А ведь отмечая 125-летие со дня рождения Тэффи, мы говорим о ней как о замечательном писателе, превосходном прозаике и тонком поэте. Чем объяснить, что ее наследие на родине не оценено по достоинству? Тому, кажется, есть две причины. Первая, конечно, в эмигрантском прошлом Тэффи, проведенной тридцать последних лет жизни в изгнании, в Париже. А слава Тэффи в дореволюционной России была огромна. “Ее читали, ею восхищались буквально все, — писала поэтесса Ирина Одоевцева, — начиная от почтово-телеграфских чиновников и аптекарских учеников до императора Николая II. Когда, при составлении юбилейного сборника 300-летия Царствования Дома Романовых почтительно осведомились у царя, кого из современных русских писателей он желал бы видеть помещенным в нем, царь решительно ответил — Тэффи! Только ее. Никого, кроме нее, не надо. Одну Тэффи. И с явным неудовольствием, после долгих уговоров, согласился, чтобы в Юбилейном Сборнике появились имена и портреты и других поэтов и писателей, во главе с Гиппиус и Мережковским”. Но были у Тэффи и другие поклонники. Например, В.И. Ленин, в газете которого “Новая жизнь” она активно сотрудничала в пору первой русской революции, участвуя и в редакционных собраниях. “Во время одного такого заседания, — вспоминала Тэффи, — кто-то доложил, что пришел

некто Фаресов (кажется, из народников), хочет принять участие в газетной работе.

— Никто не имеет ничего против Фаресова? — спросил Ленин.

— Никто.

— Он мне только лично не симпатичен, — пробормотала я. — Но это, конечно, не может иметь значения.

— Ах, так, — сказал Ленин, — ну, если он почему-нибудь неприятен Надежде Александровне, так Бог с ним совсем. Скажите, что мы сейчас заняты”.

Третьим горячим поклонником Тэффи можно было назвать А.Ф.Керенского. И имя им — легион... До революции Тэффи безоговорочно причисляли к разряду писателей юмористических. В ее первых книгах и впрямь немало безудержного, самоцельного смеха, — даже с философским обоснованием из Спинозы: “Ибо смех есть радость, а посему сам по себе — благо” (эпиграф к первой книге “Юмористических рассказов”). Однако уже и в ранних произведениях Тэффи было нечто такое, что выделяло ее среди присяжных юмористов: некая надтреснутость, горькость смеха, сострадание к человеку и боль за него. Но для значительной части публики она продолжала числиться по разряду авторов по преимуществу развлекающих, смешащих.

Тэффи сердилась. Свой сборник рассказов 1916 года “Неживой зверь” ей пришлось даже предварить специальным уведомлением:

“Я не люблю предисловий... Я бы и теперь не написала предисловия, если бы не одна печальная история... Осенью 1914 года напечатала я рассказ “Явдоха”. В рассказе, очень грустном и горьком, говорилось об одинокой деревенской старухе, безграмотной и бестолковой, и такой беспросветно темной, что, когда она получила известие о смерти сына, она даже не поняла, в чем дело, и все думала — придет он ей денег или нет. И вот одна сердитая газета посвятила этому рассказу два фельетона, в которых негодовала на меня за то, что я якобы смеюсь над человеческим горем.

— Что в этом смешного находит госпожа Тэффи! — возмущалась газета и, цитируя самые грустные места рассказа, повторяла:

— И это, по ее мнению, смешно?

— И это тоже смешно?

Газета, вероятно, была бы очень удивлена, если бы я сказала ей, что не смеялась ни одной минуты. Но как могла я сказать? И вот цель этого предисловия — предупредить читателя: в этой книге много невеселого”.

В эмиграции грани ее таланта выявились резче, глубинные идеи сделались заглавиями книг: “О нежности”, “Все о любви”, “Земная радуга”. Поэт и критик Георгий Адамович писал: “Тэффи не склонна людям льстить, она никого не обманывает и не боится правды. Но с настойчивой вкрадчивостью, будто между строк, внушает, что как ни ужасно или, вернее, неприглядно сложилось человеческое существование, жизнь все-таки прекрасна, если в ней свет, небо, дети, природа, наконец — любовь”.

Свет добра, небо, дети, природа, любовь — вот главные “герои” произведений Тэффи.

Долгое время ее произведения у нас не печатались. Тому причиной, конечно, было непреклонно отрицательное отношение Тэффи к советской власти. Еще в 1964 году, когда — после долгого перерыва — автору этих строк удалось выпустить в издательстве “Художественная литература” книгу “Юмористических рассказов” Аркадия Аверченко, я начал готовить сборник прозы Тэффи. Приходилось сражаться на всех уровнях. Я попросил о помощи К.И. Чуковского — он отозвался письмом 8 декабря того же года:

“Дорогой Олег Николаевич. Конечно, Тэффи на десять голов выше Аверченко. Он нередко превращался в механический смехофон, она в своих лучших вещах стихийно весела, человечна.

В издательстве “Художественная литература” меня и в грош не ставят, но, конечно, я рад сделать приписку на Вашем заявлении в том смысле, что О.Н.М<ихайлов> совершенно прав, считая, что назрела потребность и т.д. Пришли-те мне оное заявление. Ваш К. Чуковский”.

В конце концов книгу Тэффи “Рассказы” удалось пробить лишь в 1971 году. В предисловии, написанном, понятно, с оглядкой на обстоятельства, я допустил серьезную ошибку, доверившись изданию “Поэты “Сатирикона”. Там говорилось, что под конец жизни Тэффи приняла советское подданство. Мой добрый друг Борис Константинович Зайцев, за две недели до своей кончины, писал из Парижа: “Сообщили мне о выходе кн<иги> Тэффи. Приветствую. Но, между нами, известие о подданстве неверно. Она умерла эмигранткой, после

тяжелой сердечной болезни. Во всяк<ом> случ<ае> хорошо, что книжка вышла”.

Тогда же я получил большое письмо от душеприказчицы Тэффи М.Н.Верещагиной. Она сообщала:

“Многоуважаемый господин Михайлов, прочитала ваше предисловие <...> и прошу вас сделать в биографии Н.А.Тэффи существенные поправки: 1) о нужде и одиночестве Н.А.Тэффи в эмиграции, 2) о советском подданстве, которое якобы приняла за несколько лет до смерти Н.А.Тэффи.

Тэффи никогда в эмиграции не нуждалась. Читатели ее обожали, большинство критиков любили, так же, как в дореволюционной России. Она жила в прекрасной квартире до второй мировой войны с компаньонкой, ее обслуживающей... Тэффи мало интересовалась политической разногласицей эмиграции. Сначала она писала в монархической газете “Возрождение”, потом перешла в либерально-демократическую “Последние новости”, так как ей предложили более выгодные условия. Кроме того, издавались ее книги, рассказы, пьесы, стихи; всего к концу жизни около 30 книг. 2 книги рассказов переведены на французский язык.

Свои наблюдения о русской эмиграции и иностранцах, свою насмешку и не едкую сатиру она находила везде. Она бывала в элегантных ресторанах, также и у скромных и бедных эмигрантов, которым она часто по мере сил помогала. У нее бывали друзья-писатели Бунин, Зайцев, Зинаида Гippiус, Алданов, Борис Пантелеймонов, молодые поэты и бесконечное множество почитателей.

До начала второй мировой войны в личной жизни Н.А.Тэффи была счастлива. Она встретила человека, глубоко ее полюбившего, которому она платила тем же. Он баловал ее, исполняя ее малейшие желания. Она не отходила от господина Т. (Павла Андреевича Тикстона — *О.М.*) во время всей его болезни до последней минуты его жизни. Т. посвящена “Книга Июнь”, изд<анная> в Белграде. Его два сына живут в Париже. После его смерти Тэффи переехала в начале войны к своей давнишней приятельнице — Тамаре Оксинской, которая ей сдала в своей большой квартире в прекрасном квартале Парижа комнату.

Эту небольшую комнату Надежда Александровна обставила своей красного дерева мебелью, на стенах висели картины Коровина, миниатюры дочерей, портреты друзей-писателей. У Тэффи было две дочери. В.Грабовская жила всегда в Лон-

доне и несколько раз в год навещала мать. Бучинская жила в Варшаве. Обе дочери через несколько лет после смерти матери умерли. В этой квартире у нее был советский писатель Константин Симонов и может вам рассказать об уютной, пахнущей всегда духами комнате, в которой Тэффи провела последние годы своей жизни.

В начале войны появились признаки грудной жабы. Но Тэффи не умела себя беречь, любила, несмотря на спазмы, выезжать на концерты или литературные вечера, пойти с друзьями в нарядное кафе. Живая, моложавая, окруженная близкими и любящими ее людьми — моим мужем, мной, Тамарой Пантелеймоновой и другими, которые живут теперь в Париже. Она восхищала всех своим остроумием и веселостью. Она умерла на моих руках. В комнате находилась Тамара Пантелеймонова и сиделка <...>

Теперь о принятии Н.А.Тэффи советского гражданства... Все документы Тэффи были переданы моим мужем Владимиром Александровичем Верещагиным (сыном генерала Алекс. Вас. Верещагина — соратника Скобелева и племянника баталлиста Вас. Вас. Верещагина) и мною — дочери В.Грабовской. Ее паспорт был такой же, как и у большинства эмигрантов, выданный во Франции на основании Нансенового паспорта. Но вызывает улыбку ваше описание “нужды”, в которой якобы жила Тэффи, и прибавление, что она “несколько лет до смерти приняла советское гражданство”. Совсем непонятно, почему же тогда Советское Правительство не озаботилось прийти на помощь бедствующей и при этом замечательной русской писательнице, которую даже сам Ленин оценил и которую перепечатывали из эмигрантских газет — советские, что, кстати, Тэффи прекрасно знала. Право, эти строки в вашем предисловии вызывают у читателя полное недоумение.

В заключение хочу сказать, что бесконечно ценя Тэффи как большую русскую писательницу, своеобразную жемчужинку русской литературы, любя ее как человека глубоко религиозного и доброго, любясь ею на протяжении долгих лет дружбы, как очаровательной женщиной, петербургской барыней, мы с мужем можем только радоваться, если все эти качества, вся многогранность этой нежной, умной, тонкой писательницы наконец станут известны в полной мере советским читателям когда-нибудь, а не только рассказы со специально подобранной сатирой”.

Далее госпожа Верещагина обвиняла меня в том, что я использую талант Тэффи в интересах коммунистической идеологии. Читать это было горько. В сердцах я написал своему парижскому другу штабс-капитану Российского Общевоинского Союза А.А.Сионскому (с которым познакомился, разумеется, по переписке): “Да объясните хоть Вы этой дуре: чтобы пробить книгу Тэффи, я обходил с шапкой К.Чуковского, А.Твардовского и других литературных генералов. И то рукопись лежала в издательстве без движения целых четыре года!”

К тому же идилия, нарисованная М.Н.Верещагиной о последних годах жизни Тэффи, с действительностью не согласуется. Она тяжело страдала и от болезни, и от одиночества. В.Н.Муромцева-Бунина отмечала в дневнике 27 января 1948 года: “Тэффи опять хуже. Трагедия, что нет ухода”. Сам еле живой, больной Бунин писал 2 июня того же года романисту М.А.Алданову: “Третьего дня добрался (с превеликим трудом!) до Тэффи — жалко ее бесконечно: все то же — чуть ей станет немного легче, глядь, опять сердечный припадок. И целый день, день за днем, лежит одна-одинешенька в холодной сумрачной комнатке”.

Такова была правда.

Сборник рассказов Тэффи был единственным за все послевоенное советское время. И лишь через двадцать, без малого, лет, в пору так называемой перестройки, вышло в 1990 году одновременно два тома, содержащих произведения Тэффи и Аркадия Аверченко: один — в Москве, в “Молодой гвардии” (его подготовили Е.Трубнилова и П.Горелов), другой — в Минске (эту книгу составил я). В том же году вышел большой сборник “Юмористических рассказов” в издательстве “Художественная литература”, подготовленный Д.Николаевым. Тираж — 500 тысяч экземпляров. Однако литературное пиршество длилось недолго. И здесь надо бы сказать о второй, более общей причине.

За последнее десятилетие Россия из самой читающей страны превратилась в одну из самых отсталых. Обнищание населения привело к тому, что массовый читатель утратил возможность покупать книги, а издательства, прежде специализировавшиеся на выпуске классики, такие, как, например, “Художественная литература”, оказались на грани полного развала. И вот вам пример: первый том собрания сочинений Тэффи в московском издательстве “Лаком”, подготовленный

Е. Трубиловой и Д. Николаевым, вышел тиражом... четыре тысячи экземпляров! И это проза современного классика, искусством которой восхищались Бунин, Алданов, Саша Черный. Куприн писал: "Нередко, когда Тэффи хотят похвалить, говорят, что она пишет, как мужчина. По-моему, девяти десятым из пишущих мужчин следовало бы у нее поучиться безукоризненности русского языка... Я мало знаю русских писателей, у которых стройность, чистота, поворотливость и бережливость фразы совмещались бы с таким почти осязаемым отсутствием старанья и поисков слова".

Нежный талант Тэффи обращен к вечным проблемам, и в то же время творчество ее и сегодня глубоко злободневно. Да вот хотя бы горькие слова из последнего прижизненного сборника "Земная радуга": "Наши дни нехорошие, больные, злобные, а чтобы говорить о них, нужно быть или проповедником, или человеком, которого столкнули с шестого этажа и он, в последнем ужасе, перепутав все слова, орет благим матом: "Да здравствует жизнь!" Это сказано и о нас с вами, о нашем больном времени.

Л.А. Спиридонова
(Москва)

ПРОТИВЛЕНИЕ ЗЛУ СМЕХОМ

Г.Иванов писал: “Тэффи-юмористка — культурный, умный, хороший писатель. Серьезная Тэффи — неповторимое явление русской литературы, которому через сто лет будут удивляться”¹. Смех Тэффи — явление уникальное не только в русской, но и в мировой литературе. М.Каллаш первой заговорила о всемирном значении ее творчества, заметив: “Тэффи в нашей литературе (и только ли в нашей!) — явление единственное и едва ли повторимое. Многолика, независимая, сама по себе, ни на кого не похожая Тэффи”². Ее талант был, действительно, универсальным, проявляясь в бытовых зарисовках и злободневных фельетонах, в лирических стихах и салонных романсах, но более всего — в коротком рассказе, мастерство которого можно сравнивать с чеховским, лесковским и бунинским.

Противление злу смехом — главное художественное открытие Тэффи. Она высмеивала вездесущее мещанство, которое виделось ей в образах человекообразных, выставляла на всеобщее обозрение человеческие пороки: лень, глупость, жадность, зависть, подлость. Но мало кто знает, что свой смех Тэффи использовала в 1917–1918 гг. как острое оружие в политической борьбе. Эта страница многогранного творчества писательницы стала приоткрываться только в последние годы.

В годы революции Тэффи вновь, как в дни юности, обратилась к злободневной политической сатире. Ее фельетоны, опубликованные в газете “Русское слово” в марте–июле 1917 года, свидетельствуют о критическом отношении к Временному правительству и полному неприятию политики большевиков. Она создает колоритные портреты деятелей, “заведующих паникой”, иронизирует по поводу приезда “бабушки русской революции” Е.К.Брешко-Брешковской, посмеивает-

ся над А.Ф.Керенским, в которого “влюблена русская революция”. Ее симпатии на стороне безымянных героев и героинь, которые в самом деле создают историю (фельетон “Они ждут”).

Считается, что Тэффи оказалась в эмиграции чуть ли не случайно: неведомо откуда налетевший ураган событий подхватил ее вместе со многими русскими писателями и понес сначала на гастроли в Киев, а оттуда все южнее и южнее до самого синего моря, пока случайный попутчик не посадил ее на корабль “Шилка”, отплывший из Одессы в Новороссийск. Сама писательница в “Воспоминаниях”, вышедших в Париже в 1931 г., развивала именно эту версию, рисуя образ наивной сентиментальной петербургской барыни, которой незачем было бежать от большевиков, ибо за ней не числилось никаких грехов. Разве что стойкая идиосинкразия к насилию и крови, с которыми постоянно сталкивалась при новом режиме. Но стоит обратиться к фельетонам Тэффи, напечатанным в “Русском слове” в июне—июле 1917 г., чтобы перед нами предстала писательница, которая не только прекрасно разбиралась в сумятице политических событий, захлестнувших Россию, но и имела свое собственное мнение о них, свою позицию.

Это касается прежде всего негативного отношения к все усиливающемуся влиянию большевиков накануне октябрьского переворота. В фельетоне “Песье время”, написанном в июле 1917 г., Тэффи заявила, что Земля вступила в созвездие “Большого Пса”, следовательно наступает Песье время. Напомним, что после 4 июля 1917 г., когда войска по приказу Временного правительства расстреляли многотысячную демонстрацию солдат, рабочих и матросов, кончился мирный период развития русской революции. В июле разразился второй после Февраля политический кризис, положивший конец двоевластию, оживилась деятельность черносотенцев и реакционеров всех мастей и соответственно активизировалась работа большевиков.

В июне—июле 1917 г. Тэффи пишет фельетоны “Немного о Ленине”, “Мы верим”, “Дождались”, “Дезертиры” и др., в которых выражено пророческое предчувствие грядущего большевистского переворота. С “твердокаменными” марксистами и их вождем писательница познакомилась еще в 1905 г., работая в газете “Новая жизнь”. Впоследствии она подробно расскажет об их встречах в воспоминаниях “45 лет”

и “Он и они”, написанных в 1950 г. Оценка, данная деятельности большевиков в них, немногим отличается от соответствующих страниц ее фельетонов в “Русском слове”. Большевики по-человечески неинтересны Тэффи, ибо кажутся фанатиками идеи, поглощенными мелкими партийными “делами” и дразгами, разговорами о съездах, кооптациях и резолюциях, о 10 франках, которые Ленин “зажулил” у меньшевиков.

“Все эти беседы для постороннего человека были неинтересны и уважения к беседующим не вызывали. Они никогда не говорили о судьбах России, никогда не волновало их то, что мучило старых революционеров, за что люди шли на смерть”, — пишет Тэффи в воспоминаниях “45 лет”³. Та же мысль в фельетоне “Немножко о Ленине”, где она рассказывает, как “в сказочном запломбированном вагоне прибыл в Россию Ленин, так называемый “теща русской революции”⁴. Достаточно вспомнить, что означал образ тещи в сатирической литературе конца XIX — начала XX века, чтобы понять всю силу неприязни писательницы к этому чуждому России человеку, которого называют “варягом”. Она недоумевает, почему власти не арестовали Ленина сразу после его приезда, а позволили занять особняк Кшесинской и начать активную пропаганду большевистских идей.

Эта пропаганда в сатирической интерпретации Тэффи сводится к одному нехитрому лозунгу: “Жранье явное и равное”. Популярность большевистских идей при этом очевидна: “Любая лошадь поднимется под таким лозунгом и пойдет за хозяином, провозгласившим его”⁵. Тэффи убеждена, что за ленинцами идет самая отсталая, безграмотная часть народа: солдат, который, услышав слово “аннексия”, думает, что это женское имя (“Опять бабу садить! Долой ее, к черту!”), старуха, от души пожалевшая низвергаемую на митингах “хидру реакции” (“Дай ей бог, сердешной, пошли ей...”). А еще те, кто пользуется смутным временем, чтобы прикарманить чужое имущество: взломщики, громилы, просто жулики всякого рода. Она задает вопрос: “Разве не дискредитировано теперь слово “большевик” навсегда и бесповоротно? Каждый карманник, вытянувший кошелек у зазевавшегося прохожего говорит, что он ленинец”⁶.

Все происходящее после 4 июля Тэффи рассматривает как “великое триумфальное шествие безграмотных дураков и сознательных преступников”⁷. Она не щадит Временного правительства, рисуя полный развал армии, хаос в промышлен-

ности, отвратительную работу транспорта и почт. Среди объектов ее сатиры и министр Церетели, возмечтавший о сильной власти (“Россия завтракает”), и министр народного просвещения (“В созвездии Пса”), и товарищ Рошаль, у которого уголовное прошлое (“Мы верим”). Последний, представляя власть рабочих и солдатских депутатов, пугает Тэффи более всего. Сардонический смех вызывает у нее резолюция пехотного полка, постановившего передать всю власть Советам. “После этого солдаты К. полка согласны защищать *добитую* (так написано!) ими свободу”⁸. Безграмотность и бескультурье в глазах Тэффи столь же страшны, как жестокость и революционный фанатизм. Она убеждена: если большевики придут к власти, воцарятся произвол, насилие, хамство, а в Сенате вместе с ними будут заседать лошади. “Ленин, рассказывая о заседании, на котором были Зиновьев, Каменев и пять лошадей, будет говорить: “Было нас восьмеро”⁹.

Герой фельетона “Немножко о Ленине” — это тупой догматик, который лишен всякой политической интуиции и не может предвидеть поворотов истории. Рисуя его портрет, Тэффи пишет: “Лоб нехороший: очень выпуклый, упрямый, тяжелый, не вдохновенный, не ищущий, не творческий, набитый лоб”¹⁰. Последнее определение заставляет вспомнить ее рассказ о “дураках набитых”, которые всю жизнь учатся и учат других. Пытаясь увидеть в Ленине честного проповедника религии социализма, она тут же разочаровывает читателя: “Увы! На этого апостола не сошел огненный язык дара Святого Духа, нет у него вдохновения, нет взлета и нет огня”¹¹. Пристрастность Тэффи и ее злую иронию можно объяснить тем, что все ленинцы, анархисты, громилы, провокаторы сливаются для нее в одно собирательное лицо, выступающее с балкона Кшесинской. И она, верившая в идеи социализма и социальной справедливости в годы первой русской революции, теперь восклицает: “Какая огромная работа — снова поднять и очистить от всего этого мусора великую идею социализма!”¹²

Фельетоны Тэффи созвучны “Несвоевременным мыслям” М.Горького и “Окаянным дням” И.Бунина. В них — та же тревога за Россию, боль при виде происходящего, сходные раздумья о народе и интеллигенции, о необходимости культурной революции в стране. Ей, как большинству русских писателей, пришлось очень быстро разочароваться в свободе, которую принесла с собой Февральская революция. В июне

1917 г. Тэффи еще не смущали беспорядки в стране, бесконечные митинги и сходки, необработанные поля, бесчинства на железных дорогах. Она писала: "...чем хуже и страшнее, и противнее все это, что мы видим, тем более мы должны радоваться, что свершилась, наконец, революция, что теперь открыт путь к свободной борьбе со злом"¹³. Тэффи верила, что революция была исторически необходима и совершилась в стране, когда Россия "уже умирала. Все равно она уже умирала"¹⁴. Поэтому она призывала каждого честного человека "быть действующей единицей в толпе созидающих новую жизнь", вбивать камешки "в широкую мостовую нашего великого пути"¹⁵.

Однако в июле она ощутила, что праздничный период русской истории кончился и надвигается нечто тревожно непонятное. По улицам несли плакаты "Долой десять министров-капиталистов!", "Через Циммервальд — к Интернационалу!", и Тэффи, разочаровавшись в Керенском, загрустила о сильной власти. "Правительство должно править — знать твердо дорогу, сдерживать, поворачивать, останавливать и гнать", — писала она¹⁶. Ни "правительство увещевания", ни "правительство спасения" не могли справиться с разбушевавшейся народной стихией, но в отличие от многих, Тэффи трезво оценивала обстановку. Подобно Горькому, она вела прямой разговор с так называемой либеральной интеллигенцией, которая долгие годы призывала к революции, а теперь стала кричать, что русский народ оказался недостоин свободы и преподнес ей неожиданный сюрприз. Тэффи иронизирует: "В глубине души каждому представлялось, что революция — это нечто вроде карнавала в Ницце. Только, может быть, более величественное и побольше красного цвета — флаги, фригийские колпачки.

— Aux armes, citoyens! (К оружию, граждане!)

А потом все должно войти в норму и порядок. Дамы будут заказывать соответственные переживаемому моменту шляпки, мужчины, сидя в департаменте, мирно покуривать и рассказывать анекдоты из жизни Распутина, рабочие будут усиленно работать, солдатики усиленно воевать, а мужики усиленно доставлять на всю компанию хлеба"¹⁷.

Освобожденный народ оказался далеко не таким, как в книгах писателей-народников, каким его видела либеральная интеллигенция. И Тэффи призывает опомниться, не рубить сук, на котором держится государство, не давать воли нена-

висти. Ее рассуждения о русском народе в фельетоне “Дезертиры” близки горьковским XXVII и XXVIII статьям “Несвоевременных мыслей”, печатавшихся в газете “Новая жизнь” летом 1917 г. Горький осуждает деятельность людей, которые “заболели воспалением темных инстинктов”, и призывает к единению “разумных революционных сил”, к строительству культуры, которая — одна — способна просветить народ и направить его на созидание новой жизни. Тэффи тоже убеждена, что дикость и невежество русского народа — порождение векового гнета, тяготевшего над ним. Ведь Николай II, по ее меткому выражению, не был “сторонником распространения политико-экономических знаний среди крестьянской молодежи”¹⁸. Задача интеллигенции — не в том, чтобы кричать о недостатках народа и упрекать его в крушении собственных иллюзий, а в просвещении и воспитании “меньшого брата”.

Полемизируя с людьми, потерявшими веру в народ, Горький писал: “Мы очень легко веруем: народники расписали нам деревенского мужика, точно пряник, и мы охотно поверили — хорош у нас мужик, настоящий китаец, куда до него европейскому мужику. Было очень удобно верить в исключительные качества души наших Каратаевых — не просто мужики, а всечеловеки!”¹⁹ Он спрашивает “неверующих”, разве раньше они не замечали Степанов Разиных и Емельянов Пугачевых? Ведь все, что теперь отталкивает интеллигенцию от народа, было в нем и раньше, проявляясь в картофельных и холерных бунтах, в еврейских погромах и прочих бесчинствах. И заключает: “Верить, это удобно, но гораздо лучше иметь хорошо развитое чувство собственного достоинства и не стонать по поводу того, в чем мы все одинаково виноваты”²⁰.

Тэффи не испытывает никаких иллюзий по поводу “всецеловеков”. Более того, русский человек образца 1917 г. кажется ей настолько ошалевшим и отупевшим от всего происходящего, что его можно сравнить с психически больным. В фельетоне “Семечки” она иронизирует, что какая-то часть народа превратилась в семеедов, заплывавших всю Россию шелухой от семечек. Тупое равнодушие сменяется у них буйным бешенством, во время которого толпа “семеедов” способна на любые эксцессы. Писательница тоже осуждает ту часть интеллигенции, которая, разуверившись в народе, собирается “уехать, чтобы глаза не глядели”. Дезертиры для нее — не

темные солдатские массы, которые бегут с фронта, а господа интеллигенты, готовые бросить Россию в годы разрухи. Горький предупреждает об опасности разрыва между народом и интеллигенцией: “Оставаясь без руководителей, в атмосфере буйной демагогии, масса еще более нелепо начнет искать различия между рабочими и социалистами и общности между “буржуазией” и трудовой интеллигенцией”. Тэффи прямо призывает: “Иди в толпу, в почву земли!” И резюмирует: “Итак, никаких горьких сюрпризов и разочарований, нам, знающим, что делало старое правительство...”²¹

Обращаясь к российской интеллигенции, она пишет: “Любовь не ищет своего,— как говорил апостол Павел. Если любишь родину, не ищи и ты своего, хотя бы даже в выгодной позе перед народом(...) И если рухнет все, и вместо триумфальной колесницы повезут по нашему великому пути только черные трупы,— пусть бы каждый из нас мог сказать: “В этом падении моего толчка не было. Слабы мои силы и малы, но я отдал их все целиком. Я был простым рядовым работником, простым солдатом, защищающим свободу, как мог и чем мог”²².

Так вот откуда та безмерная горечь расставания с родиной, которая поглотила Тэффи, когда она взошла на палубу парохода “Великий князь Александр Михайлович”. Вот откуда образ черного бесслезного плача: ведь от нее самой остался только черный труп, когда она катилась вниз по карте, “по огромной зеленой карте, на которой наискось было начертано “Российская империя”. Как и Аверченко, она пыталась защищать свободу хотя бы малыми силами, и уехала не случайно, а вполне сознательно, поняв, что больше ничего сделать не может. “Варяги с ворягами всегда дружно жили. Вот к чему мы пришли!”²³

Крестный путь в эмиграцию Тэффи подробно описала в своих “Воспоминаниях”. Сопоставляя их с материалами архивов А.Аверченко и Тэффи, можно легко узнать города и людей, с которыми встречалась писательница на этом пути. Гомель, через который, минуя карантин, установленный немцами, Тэффи добралась до Киева, шумная, веселящаяся Одесса, Екатеринодар, Ростов-на-Дону, Кисловодск, встретивший ее “идиллической картиной”: зеленые холмы, мирно пасущиеся стада и черная виселица на горе... Тэффи взобралась на эту гору, постояла под виселицей, раздумывая, как может сложиться ее дальнейшая судьба. Друзья твердили, что

большевики ее непременно повесят... Не здесь ли, под виселицей, сложилось окончательное решение — уехать. Впрочем, сама Тэффи уверяет, что это было решено еще в Одессе, когда она увидела струйку крови у ворот комиссариата.

А может быть, еще раньше, в Киеве, где она опубликовала рассказ “Петербург”, в котором уже упоминала “узенькую струйку крови, протянувшуюся из-под закрытых ворот”²⁴. Эта струйка навсегда разделила ее с большевиками. Так уже в октябре 1918 г. определилась ее эмигрантская судьба.

¹ РГАЛИ. Ф. 1174. Оп. 2. № 20.

² Там же.

³ Возрождение.— 1955.— № 49.— С. 95.

⁴ Русское Слово.— 1917.— 9 июля (№ 155).

⁵ Там же.— 23 июня (№ 141).

⁶ Там же.

⁷ Там же.— 9 июля (№ 155).

⁸ Там же.— 16 июля (№ 161).

⁹ Там же.— 23 июня (№ 141).

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Там же.— 15 июня (№ 134).

¹⁴ Там же.— 18 июня (№ 137).

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.— 16 июля (№ 161).

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.— 15 июня (№ 134).

¹⁹ Горький М. Несвоевременные мысли.— М., 1990.— С. 134.

²⁰ Там же.— С. 135.

²¹ Русское Слово.— 1917.— 16 июля (№ 161).

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Киевская Мысль.— 1918.— 17 октября.

Д. Д. Николаев
(Москва)

КОНЦЕПЦИЯ “КНИГИ” В ТВОРЧЕСТВЕ Н. А. ТЭФФИ

Является уже общепризнанным, что в начале XX века изменилось отношение к книге, ее восприятие авторами и читателями. В XIX веке книга зачастую представляла из себя некий полуфабрикат, лишь владельцем превращаемый в Книгу. В начале нынешнего века книга рассматривается уже как “явление”. Если к отдельному произведению подходят как к явлению жизни литературной, то к книге — как к явлению жизни культурной; независимо от своей реальной художественной ценности книга приобретает ценность априорную.

Неоднократно говорилось о том, сколь важное значение писатели рубежа веков уделяли формированию сборников, насколько серьезно они подходили к подготовке каждой новой книги. Однако крайне редко в исследовательских работах затрагивается вопрос о концепции “книги” в творчестве того или иного писателя — не концепции конкретного сборника, не концепции собрания сочинений или “избранного”, а именно концепции “книги” в целом, хотя решение данной проблемы позволяет ответить на вопросы не только теоретического, но и прикладного характера — в частности, аргументировать те или иные принципы подготовки современных переизданий.

Среди книг Тэффи основное место занимают сборники рассказов. Помимо этого отдельными изданиями выходили ее пьесы, “Авантюрный роман” (Париж, 1932), “Воспоминания” (Париж, 1932), две книги стихотворений — “Passiflora” (Берлин, 1923) и “Шамрам: Песни Востока” (Берлин, 1923), а также сборник “Семь огней” (СПб., 1910), куда помимо стихов вошла пьеса “Полдень Дзохары — легенда Вавилона”.

Очевидно, что отдельной книгой могут издаваться как произведения оригинальные, ранее не печатавшиеся, так и уже опубликованные — на страницах повременных изданий или в других книгах. Среди произведений Тэффи лишь ее одноактные пьесы печатались, как правило, сразу отдельными книгами (хотя и здесь есть исключения). Но это либо рассчитанные на провинцию и театралов-любителей издания серии “Театральные новинки”, либо “репертуарные сборники”, выходящие в “Театральной библиотеке “Сатирикона”, — “Восемь миниатюр” (СПб., 1913) и “Миниатюры и монологи; Том II: Новые миниатюры” (Пг., 1915). Говорить о какой-либо концепции применительно к ним нельзя, на что указывают даже названия. Достаточно отметить, что среди пьес, включенных в книги, есть и переделанные для сцены известные рассказы — “Брошечка”, “Выслужился” и т.д. На формальной основе Тэффи объединяет в книгу драматургические произведения и в эмиграции, в название вновь вынося чисто родовое определение — “Пьесы” (Париж, 1934).

При подготовке книги, составленной из уже знакомых читателям произведений, автор может руководствоваться одним из двух “базовых” принципов. В том случае, если в основу книги кладется принцип “*собранного*”, т.е. включаются все произведения, созданные за определенный промежуток времени, либо отвечающие какому-либо другому общему критерию, проблема концепции “книги” в качестве проблемы самостоятельной не встает. Она становится актуальной лишь когда автор руководствуется принципом “*избранного*”, т.е. переиздает не все произведения, вырабатывает определенные критерии их отбора.

Тэффи крайне строго отбирала произведения, достойные переиздания. Она перерабатывала газетные фельетоны, отбрасывала все сиюминутное, шлифовала стиль. Чисто внешний комизм, приемлемый в рассчитанном на моментальное и “разовое” воздействие газетном фельетоне, не подходил для рассказа, где главным, по мнению Тэффи, должен быть комизм мысли. Хотя Тэффи печатала в газетах и уже “отделанные” вещи, большинство фельетонов (особенно ранних) являются лишь основой будущих рассказов. Используются типы, остроты, наблюдения, удачные фразы, иногда целые фрагменты, отбрасывается все второстепенное, идет поиск оптимальной комбинации — некоторые рассказы вбирают в

себя “куски” разных фельетонов, а не пригодившиеся в данный момент части могут появиться позже в других произведениях. Так, например, отдельные образы из фельетона 1904 года “Весенний змей”¹ использованы в миниатюрах “Экзамен”², “Экзамены”³ и “Весенне-петроградское”⁴. В последней есть явные заимствования и из фельетона “Птички”⁵. А в основу рассказа “Факир”⁶ легла зарисовка посещения самарского театра из обозрения 1905 г. “Летне-театральный расцвет”:

“Делать нечего — пошла в городской театр. Там немецкий “факир” обещал, что будет себя колотить, рубить, резать, просил господ врачей и почтеннейшую “публику” убедиться.

Сказано — сделано.

Вынул шпильку, проткнул себе щеки. Публика завизжала. Господа врачи вышли на эстраду и убедились, что “нет ничего особенного”: просто проткнута щека. Затем факир проткнул себе горло, разрезал язык, распилил живот и выворотил наружу глаз.

Нечего и говорить, что публика веселилась до упаду. Особенно недурно провел время один господин в ложе бенуар. Он повернулся спиной к сцене, закрыл глаза руками и, при каждом анонсе нового факирского подвига, диким голосом кричал: “Не надо! Ох, довольно уж, довольно! Не надо!”

Вот это я понимаю. Заплатил за ложу, так по крайней мере повеселился властью”⁷.

Уже первая книга писательницы — “Семь огней” — показала, насколько серьезно Тэффи подходит к построению сборника. Он строго продуман композиционно, туда включена лишь малая часть из написанных и опубликованных к тому времени в периодике стихотворений. Писательница выпускает именно “книгу стихов”, где тексты должны создавать цельный образ лирического героя. “Звенья ожерелья” смыкаются в единую цепь, части объединяются в целое. В то же время в книгу включается пьеса “Полдень Дзохары — легенда Вавилона”, в какой-то степени тематически и стилистически примыкающая к стихам, но разрушающая органическую цельность поэтического сборника. Мы не знаем, чем руководствовалась писательница, помещая драматическое произведение в книгу стихов. Возможно, она просто хотела опубликовать свою пьесу, возможно, это решение диктовалось издательскими условиями — книга просто “догонялась” до не-

обходимого объема. Последнее кажется вполне правдоподобным — этим можно объяснить и появление некоторых произведений в первой книге “Юмористических рассказов”. Не случайно рассказ “Анафемы”, напечатанный в первом издании в 1910 г., Тэффи затем исключит при подготовке переизданий.

Первую книгу “Юмористических рассказов” вообще отличает некоторая эклектичность. Она явилась итогом многих лет работы, включила в себя произведения, созданные в самые разные периоды и жизни Тэффи, и жизни общества, разные и по тематике, и по форме, и по художественному уровню. Тэффи подчас еще увлекает комизм случайного — будь то ситуация или характер, а такие рассказы, как “Свой человек” или “В стерео-фоно-кине-мато-скопо-био-фоно и проч.-графе” явно выбиваются из общей стилистики. Но даже по поводу данного сборника Вл.Кранихфельд писал: “И все-таки книгу Тэффи можно принять целиком, не отбрасывая даже самого ничтожного, потому что в общем все ее рассказы — и сильные, и слабые — необходимо дополняют друг друга, и книга оставляет впечатление органической слитности”⁸.

Уже в данной книге четко определен тот путь, по которому будет развиваться творческое дарование писательницы. “И стало так” — пока еще вскользь констатирует она в рассказе “Дача”. Здесь эти слова проходят почти незамеченными, но в предисловии к второй книге “Юмористических рассказов” на них делается упор. Тэффи не ропщет, не борется, она принимает мир таким, каков он есть. Смирясь с существованием человекообразных, Тэффи не признает за ними права считать себя людьми, тем более — указывать людям, подчинять их. Так уж устроено, что в жизни соседствуют высокое и низкое, истинное и ложное, талантливое и бездарное. И только человек обладает способностью отличать зерна от плевел. Человекообразные великолепно притворяются, “усвоили себе все ухватки настоящего человека”⁹, они заполонили мир — с молчаливого попустительства тех, кто носит в себе Искру Божью. Напомнить людям о их высшем предназначении — в этом видит свою задачу Тэффи.

“И стало так...” — назовет Тэффи свой третий сборник юмористики, вышедший в Петербурге в 1912 г.¹⁰ Вновь, вроде бы утверждая признанный порядок вещей, она ставит все под сомнение. Леня превращается в двигатель человеческого про-

гресса, часы нужны лишь для того, чтобы знать, куда насколько опаздываешь, остряки оказываются самыми скучными и занудными людьми на свете, а дураки распознаются “прежде всего по своей величайшей и непоколебимейшей серьезности”. Многоточие на обложке становится значимым — две “нормы” в названии сливаются в одну. Их связывает ирония, ироническое отношение к миру и к себе. Автор у Тэффи все активнее вторгается в ткань повествования; если в первой книге написанных от первого лица рассказов почти нет, то в сборнике “И стало так...” их большинство. Писательница напрямую ведет с нами диалог, с детской наивностью и открытостью показывая, что “король-то голый”.

Большинство рассказов Тэффи в сборнике построены на сопоставлении реальности и иллюзий. Это не обязательно столкновение нормы истинной с мнимой; реальность может соприкоснуться с мечтой, предположением, заблуждением, вымыслом и т.д. Тэффи все чаще в своих рассказах пишет о понятиях, которыми мы оцениваем поведение и характеры людей, мерим жизнь. В таких миниатюрах, как “Сокровище земли”, “Лень”, “Свои и чужие” показывается иллюзорность отвлеченных категорий, ставших привычными формулами. Жизнь нельзя свести к набору абстрактных понятий, она гораздо богаче и разнообразнее.

Герои Тэффи абсолютно не желают жить в реальности, хотя бы на время — но они стремятся в мир иллюзий. И Тэффи не судит их, наоборот, очень часто она тоже хочет верить в иллюзии. Слова “И стало так...” обретают новый смысл. Они ведут к развязке, а развязка — это ответ на вопросы, насколько ожидаемое соответствует нашим надеждам, заслуживаем ли мы того, чтобы наши надежды оправдавались; наконец, на то ли мы надеемся? Колю Факелова из рассказа “Репетитор” выгоняют вон, так и не заплатив чаемых пяти рублей; публика, пришедшая на вечер юмора, попадает на лекцию по астрономии, а юморист Киньгрустин тщетно пытается рассмешить аудиторию старичка Фермопилова¹¹; “молодой эстет, стилист, модернист и критик Герман Енский”, минуту назад веривший в “красивое счастье, неслыханное и невиданное”, прочитав строчку из лежащей на столе книги “весь сразу погас, съежился и звезды в душе его в эту ночь ничего не спели”¹².

По первым дореволюционным сборникам видно, что у Тэффи есть четкая концепция “книги”. Каждый сборник для

нее — подведение некоего итога, очередная ступень ее творческого развития. Она не позволяет себе “повторяться”, выпускать просто “очередную” книгу; писательница стремится вести читателей за собой, хочет, чтобы ее книги, увлекая и развлекая, заставляли задуматься.

В 1916 г. Тэффи выпускает сборник неюмористических рассказов — “Неживой зверь”. Так называемая “серьезная” проза занимала значительное место в ее творчестве с самого начала литературной карьеры, но лишь в 1916 г. Тэффи сочла нужным выпустить ее отдельной книгой. Изменилось время, изменилось авторское мироощущение, и Книга должна была отразить эти изменения, читатель должен был понять, что происходит в душе писательницы. Трагические мотивы в годы первой мировой войны все чаще звучат в ее стихах и рассказах. И не случайно, отвечая в 1915 году на анкету “Должны ли молчать поэты?”, она сказала: “Слишком велика тема “Война”. Давит. Подошла слишком близко, в упор, глаза застилает”¹³.

Для Тэффи всегда было важно, чтобы читатели правильно восприняли книгу. Именно поэтому она постоянно вступает в диалог с аудиторией. Многие рассказы содержат обращения к читателям, часто используется второе (Вы) или первое (Мы) лицо. “Предисловия” в книгах Тэффи никогда не являются “проходными” (как бывало, например, у Аверченко), несут огромную смысловую нагрузку. “Я не люблю предисловий,— писала Тэффи в предисловии к сборнику “Неживой зверь”.— Пусть читатель остается свободным в своем отношении к читаемой книге и не дело автора забегать вперед, так или иначе рекомендуя свое произведение”. Но в тех случаях, когда это действительно требовалось, Тэффи без колебаний пишет предисловия, прекрасно понимая, что ложная читательская установка не позволит понять и принять новую книгу. Если взять “поворотные”, “рубежные” книги,— то в каждой из них мы найдем предисловие — вторая книга “Юмористических рассказов”, “Неживой зверь”, “Городок”. Появление корректирующих читательскую установку предисловий лишний раз доказывает, во-первых, что Тэффи рассматривает каждую книгу как определенную художественную целостность, где все произведения внутренне связаны, а, во-вторых, что подготовка новой книги связана не с накоплением

ем материала, а с появлением новой идеи — она не просто продолжение, а обязательно развитие.

Предисловие к “Неживому зверю” интересно еще и тем, что Тэффи в нем проводит некую грань между своим творчеством в целом и книгами, как бы выделяет книги. Мы знаем, что Тэффи достаточно часто выступала с неюмористическими произведениями, в некоторых периодических органах (например, в “Ниве” и “Приложениях” к ней) она вообще никогда не печатала юмористику. Для читателя, хорошо знакомого с творчеством Тэффи по периодике, нет ничего удивительного в появлении сборника “серьезной” прозы. Да и сама писательница, рассказывающая о неадекватном восприятии критиками ее рассказа “Явдоха”, не считает нужным предварять авторскими пояснениями газетные и журнальные публикации. Но прозаические сборники Тэффи до 1916 года — неизменно сборники юмористики, и читатель книги не должен обмануться в своих ожиданиях. Писатель, выпускающий книгу, как бы берет на себя некие обязательства перед читателями. Аудитория ждет чего-то совершенно определенного, и нельзя ее обманывать. “В этой книге много невеселого, — заявляет Тэффи в предисловии. — Предупреждаю об этом, чтобы ищущие смеха, найдя здесь слезы — жемчуг моей души — обернувшись, не растерзали меня”¹⁴.

Естественно, рамки доклада не позволяют подробно останавливаться на каждой из книг писательницы, да тема этого, в общем-то, и не требует. Анализ изданных в России книг Тэффи показывает, что, готовя сборник, писательница из отдельных произведений, написанных в разные годы и на разные темы, создает жанрово-стилевое единство. Она не объединяет в одной книге юмористику и серьезную прозу, поскольку можно разрушить восприятие и того, и другого, отдельно выпускает стихи, отдельно драматические произведения. В каждом новом сборнике она стремится “подчинить” все произведения определенной общей идее, связать их общностью как проблематики, так и сюжетно-композиционной структуры. Произведения, опубликованные ранее в периодике, подчас подвергаются тщательной переработке, многое вообще не переиздается — и вовсе не потому, что Тэффи не устраивает художественный уровень произведения. В книге может появиться более слабый рассказ, чем оставшийся “за бортом”, если он укладывается в авторскую концепцию, не разрушает единства восприятия книги. Тэффи мало привле-

кала идея создания “крупного” произведения — повести или романа, ее был близок жанр миниатюры, маленького рассказа, жанр, ставший ведущим в жанровой системе начала XX века. И книга рассказов как художественная целостность приходила на смену книге-роману. Каждый рассказ становился словно отдельной главой общей “человеческой комедии”. Их связывала не сквозная сюжетная линия, а мировосприятие повествователя, его личность, объединяющая отдельные произведения, а затем — и отдельные книги. В мире есть и комическое, и трагическое, и лирика, и драма — и все сплетается в одно целое в творчестве Тэффи не благодаря формальным приемам, а благодаря ее личности. Близко общавшаяся с модернистами, Тэффи разделяла идею книги как художественной целостности — идею, во многом определяющую литературное своеобразие “серебряного века”. Книга для нее — не просто собрание произведений, созданных за конкретный промежуток времени. Каждый новый сборник — это новая ступень общения с читателями и — что крайне важно — новый шаг в познании мира и в самопознании.

В эмиграции концепция “книги” у Тэффи несколько меняется. Требование художественно-стилевого единства книги сохраняется, но сборники теперь строятся по-другому. Именно анализ книг Тэффи доказывает, что сама писательница отъезд из России рассматривает как рубеж в своем творчестве. Казалось бы, можно говорить об обратном — ведь во многие эмигрантские сборники Тэффи включает произведения, созданные в России. Однако мы знаем, что до революции рассказы, уже входившие в книги, — за единственным исключением¹⁵ (если не брать в расчет издания в “дешевых библиотеках”) — не перепечатывались. Этого же принципа Тэффи старается придерживаться в эмиграции, когда речь заходит о произведениях, созданных за рубежом. Но, покинув Россию, она как бы начинает отсчет заново, возвращаясь к дореволюционным рассказам и рассказам 1917-1918 гг.

Книги Тэффи, изданные в 1920-1922 гг., содержат в основном старые, хорошо известные рассказы. Но принцип их построения иной, нежели у дореволюционных сборников. На первое место теперь выдвигается тема прошлого, ушедшего. “Черный ирис” — рассказ об обманутых надеждах и несбывшихся мечтах — дает название стокгольмскому сборнику 1921 г. “Так жили” — называется книга, изданная в Стокгольме в

1922 г. Рассказы из сборника “Неживой зверь” вошли в книгу “Тихая заводь” (Париж, 1921) — и смена названия является значимой. После ужасов революции и гражданской войны спокойный — “лирический” — трагизм произведений, составивших книгу, напоминает о мире давно ушедшем, когда души еще не очерствели. Трагизм “нормальной” жизни — и наверно это ужасно — вызывает чувства почти ностальгические. В сборник “Сокровище земли” (Берлин, 1921) вошли те рассказы из книги “И стало так...”¹⁶, в которых речь идет об отвлеченных понятиях. До революции миниатюры заставляли смеяться над иллюзорностью нашего бытия, над стремлением подчинить живую жизнь все упрощающим абстракциям; теперь они переносят в мир сладких грез, когда все казалось таким ясным и простым, когда дураки лишь рассуждали о необходимости жениться на немках, а не переустраивали мир с оружием в руках.

Творческий путь Тэффи в эмиграции, естественно, значительно отличался от дореволюционного. Прежде всего, изменились условия ее работы. После 1910 года Тэффи выдвинулась в ряды наиболее популярных и, соответственно, высокооплачиваемых русских писателей. Сотрудничество в ежедневной и еженедельной прессе — “Речи”, “Русском Слове”, “Сатириконе”, “Новом Сатириконе” обеспечивало возможность спокойно работать над книгами, выпуская по тому в год, и не задумываться над “схемой” издания своих произведений. В эмиграции материальное положение резко изменилось — теперь вопрос денег выходил на первый план. Уже нельзя было “разбрасываться”, приходилось заранее “просчитывать” возможность переиздания опубликованных в газетах и журналах произведений. Если мы внимательно изучим библиографию Тэффи, то увидим, что “вышли” далеко не все книги, задуманные писательницей. Достаточно взять большой цикл произведений “Руководства и советы”, печатавшийся в газете “Возрождение” на протяжении пяти месяцев 1932 года, где были объединены дореволюционные и эмигрантские рассказы, — очевидно, что это готовая книга, так и не нашедшая издателя.

Сотрудничая в газетах, Тэффи возвращается к традиционной для русских дореволюционных периодических изданий “сезонной схеме”. Годами, десятилетиями повторявшаяся модель утверждала незыблемость жизненных устоев, неиз-

менность, повторяемость и предсказуемость жизни. Соотнося сегодняшний день с прошлым, сталкивая жизнь и “схему”, Тэффи показывает условность, иллюзорность вроде бы незблемого. Мы привыкли к русским праздникам, а теперь новый год наступает совершенно в иной день. Мы привыкли к “природным сезонам”, а теперь на смену им приходят “какие-то странные: сезон тафты, сезон тюля, сезон бархата, сезон тальеров, сезон вышивки, сезон крепа, сезон скачек”¹⁷. Но крушение иллюзий должно быть именно крушением иллюзий: на смену одним условностям придут другие. Герои Тэффи удивляются, недоумевают, но не падают духом, не замыкаются в прошлом (хотя и тоскуют по родине), они — вживаются: “Мы, русские,— народ сговорчивый. Мы и стиль нуво отпразднуем, и своего не забудем. Даже жалеем, что мало новых годов. Мы бы и наш, и ваш, и ихний, и евоный, и ейный. Мы покладистые”¹⁸.

Тэффи не просто восстанавливает “сезонную схему”, она то и дело возвращается к героям своих дореволюционных произведений. “Типы и группы”, если воспользоваться названием одного из рассказов Тэффи, почти не изменились — “старухи”, “светлые личности”, “дамы-патронессы”. А пару “демонической женщине” теперь составляет “демонический мужчина”¹⁹. Утверждая незблемость “типа”, Тэффи подчеркивает связь времен. Многое уходит, но люди остаются прежними; они заняты другим, думают о другом, говорят иное — но по сути своей они остались прежними. Один из любимых персонажей Тэффи — старая нянька — появляется в рассказе “Ностальгия”: “Плавна, самая настоящая — толстая, сердитая, новых порядков не любит, старые блюдет, умеет ватрушку печь и весь дом в страхе держит”. Нянька “из Москвы вывезена”, и тип словно тоже “из Москвы вывезен”. В первом томе “Юмористических рассказов” нянька рассказывала сказку про кобылью голову и бранилась с горничной в проходной комнате после исповеди²⁰, теперь она пеняет француженке-кухарке, что “у них” благовесту не слышно, собак нет, да землянику на базаре продают в апреле месяце: “Нянька долго стоит у дверей у притолоки. Долго рассказывает о лесах, о полях, о монашенках, о соленых груздях, о черных тараканах, о крестном ходе с водосвятием, чтобы дождик был, зерно напоил. Наговорится, напечалится, съезжится, будто меньше станет, и пойдет в детскую, к ночным думкам, к старушьям снам — все о том же”²¹.

Даже названия многих эмигрантских рассказов Тэффи повторяют названия дореволюционных произведений: “Предпраздничное” уже встречалось во второй книге “Юмористических рассказов”, “Свои и чужие” и “Первое апреля” в сборнике “И стало так...”, “Ораторы” — в сборнике “Карусель” (СПб., 1913), “Гедда Габлер” — в сборнике “Дым без огня” (СПб., 1914), “Счастье” — в сборнике “Неживой зверь”. В своих новых произведениях Тэффи использует приемы, ситуации, типажи, целые фрагменты из опубликованных еще в России и хорошо известных рассказов. Достаточно сопоставить фельетон “Игрушки и книги”, напечатанный в “Возрождении” 25 декабря 1927 г., и рассказ “Игрушки и дети” из книги “Ничего подобного” (Пг., 1915), фельетон “Не забудьте” (Возрождение.— 1928.— 19 февраля.— № 992) и рассказ “Оттоманка” из сборника “Карусель”. Писательница заставляет вспоминать то, прежнее, ушедшее: иногда — чтобы показать, как изменилась жизнь, чаще — чтобы подчеркнуть ее неизменность.

В фельетоне 1926 г. “Ораторы”, опубликованном 12 декабря 1926 г. в газете “Возрождение”, Тэффи возвращается к уже не раз встречавшейся в ее творчестве теме “юбилеев”²². Газетный вариант явно “привязан” к конкретному событию — фельетон печатается в ряду материалов к 25-летию литературной деятельности Б.К.Зайцева. Когда писательница готовит произведение к публикации в сборнике, оно подвергается значительной переработке. В книге²³ опущено начало газетного варианта: “Планета наша вступила в созвездие юбилеев.

Только что отпраздновали юбилей Плещеева, сегодня празднуем юбилей прекрасного писателя нашего Бориса Зайцева, намечается юбилей Е.Рошиной-Инсаровой.

Нанимаются залы, записываются ораторы”.

Фельетон — жанр художественно-публицистический, а в книге должно остаться только художественное, и Тэффи сознательно “убирает” все временное, сиюминутное, излишне конкретное. Точно так же писательница поступала и до революции, и в этом смысле ее подход к формированию сборника не изменился. Изменилось другое. Тэффи не просто “дорабатывает” газетный вариант миниатюры “Ораторы”; она кардинально трансформирует его. В “эмигрантский” текст включается фрагмент рассказа “С незапамятных времен” из книги 1911 г.²⁴ Произведения, созданные в разные эпохи, сливаются

воедино, объединенные личностью автора, образом повествователя.

Композиционный прием в рассказе “Ораторы” несет важнейшую смысловую нагрузку — повествователь не противопоставляет прошлое и настоящее, а связывает их. Прошлое сплетается с настоящим не только потому, что его нельзя забыть и нельзя забывать; прошлое и настоящее — суть части единого целого. Тэффи возвращает читателям истинное ощущение времени — времени, разрушающего временное и утверждающего вечное. Подлинно комическое, как и подлинно трагическое, не определяется временем, а возникает при столкновении времени с вечностью.

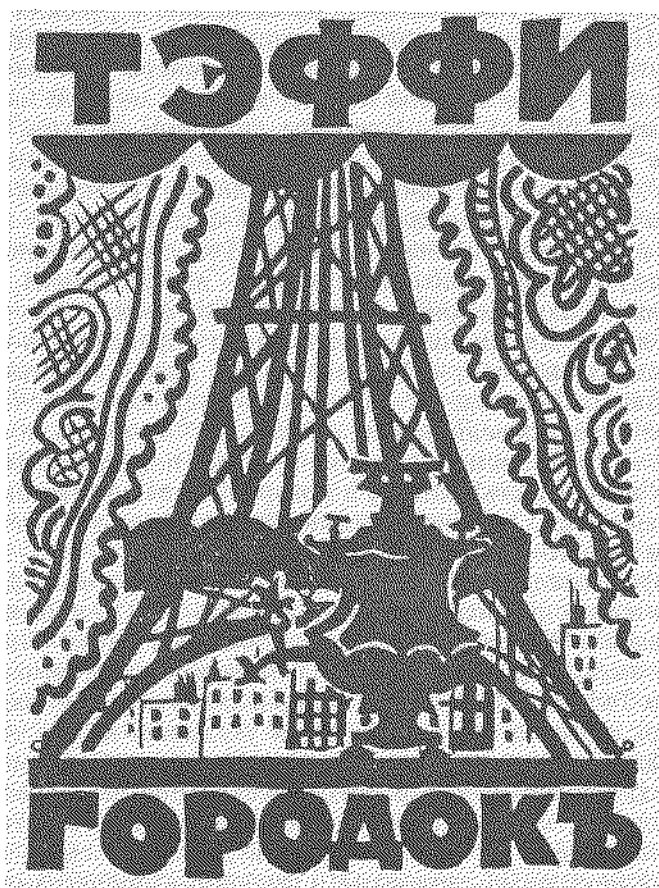
После событий 1917 года многие русские писатели, как оставшиеся на родине, так и оказавшиеся в эмиграции, в корне пересмотрели свои прежние убеждения; их новые произведения кардинально отличались от написанного до революции. Тэффи старается не делить жизнь на дореволюционную и послереволюционную, наоборот, она стремится подчеркнуть, что она сама, мир, человек — не изменились. И все же сама задача, которую ставит перед собой писательница, показывает, что в ее творчестве начался новый этап. Если необходимо восстанавливать связь времен, значит — эта связь утеряна. Если надо напоминать о прошлом, значит — прошлое забывается.

Первая значительная книга, составленная из рассказов эмигрантского периода, — “Рысь” (Берлин, 1923) — доказывает, что Тэффи по-новому подходит к отбору произведений, их объединению. В сборник вошли две трети из опубликованных в 1920 году в “Последних Новостях” рассказов²⁵ — казалось бы, писательница пренебрегла стилевым единством, просто собрав то, что было под рукой. Но на самом деле в этот период именно хронологический принцип позволяет сохранить стилистическое единство книги. Рассказы и фельетоны 1920 года отразили мироощущение человека, вынужденного бежать, потерявшего родину, но еще надеющегося на скорое возвращение. Собранные в книге произведения еще не эмигрантские, и герои их — не эмигранты. В “Ностальгии” 1920 года нет отчаяния, нет тоски — скорее уверенность, а в конце рассказа еще и злость — на себя и на других, свершивших и допустивших такое.

Самый известный рассказ из этого сборника — “Ке фер?” — не случайно вошел “в обиход, в поговорку, в постоянный рефрен эмигрантской жизни”²⁶. Образ русского генерала-беженца, вышедшего на центральную площадь Парижа, и комичен, и трагичен одновременно. Русские, победившие Наполеона и триумфально вступившие в Париж, вновь в столице Франции. Круг замкнулся. Революционные идеи, принесенные русским офицерством из заграничной кампании в начале XIX века, через сто лет опять привели их на Плас де ла Конкорд. И если в “Ке фер?” звучит саркастическая насмешка над гордо-самоуверенным “Что делать?” Н.Г.Чернышевского, то в обратном — “Фер-то ке?” — чувствуется растерянность, и за этой растерянностью хочется видеть веру в “вразумление”, в возвращение.

Сборник открывается рассказом “Башня” — рассказом о связи сиюминутного и вечного, прошлого и настоящего. Когда становится жутко, когда на всем земном шаре одинаковая, черная полночь, именно тогда обращается взгляд на небо: “Глядя на звездное небо, всегда думаешь о бесконечном пространстве, о вечности — о смерти и одиночестве”. Звездное небо связывает человека с миром, связывает оказавшегося на чужбине с родиной, и за границей мы, русские, “деловито крутя шеей и тыча пальцем в созвездие Ориона”, ищем на небе “старых знакомых”, ищем родную Большую Медведицу. В 1921 г. в “Общем Деле” очерк “Об Эйфелевой башне” опубликовал И.А.Бунин. Но Эйфелева башня Бунина “осквернена, обесчещена” — столько “всяческой мерзости” приняли ее радиополосы “из московского прекрасного далека”; при ее “невольном посредстве” растекаются повсюду “ужасы России и тот моральный гной, которым весь мир отравляют ее “рабоче-крестьянские” правители”²⁷. Для Тэффи Эйфелева башня — “сказка”; ведь отсюда, из Парижа, она “говорит по радиотелеграфу с монашеской в скуфейке, с желтоглазыми чайками”, с теми, кто так далеко и к кому так стремится душа. Чекисты, провокаторы, реквизиции, “каиново кровопролитие” — у Бунина; Соловецкий монастырь, поморки-богомолки, “грамотейка в сиреневом платье, в розовом переднике, с жемчужным колечком на головной повязочке” — у Тэффи.

Самовар на фоне Эйфелевой башни нарисовал художник на обложке книги “Городок” (Париж, 1927). Названия сборников у Тэффи всегда значимы. Они передают мироощуще-



ние автора, объясняют, как изменилось его отношение к жизни, к миру, к людям. Не является исключением и название “Городок”. Писательница рассказывает о русских беженцах в Париже, но если раньше герои Тэффи жили ожиданием скорого возвращения на родину, то теперь они пытаются найти свое место в новой стране, в новом мире. В названии сборника “Рысь”, в эпиграфе к нему (“Рысь бегаёт рысью”) — было движение, была динамика; в названии “Городка” — статика. Очевидна и параллель с “Историей одного города” М.Е.Салтыкова-Щедрина. Город Щедрина превратился в “Городок” на берегах Сены. И на смену щедринскому сарказму у Тэффи приходит ирония — иногда добрая, иногда горькая. И для Щедрина, и для Тэффи город — это прежде всего люди. Но жизнь города Глулова определялась сменой “градоначальников”; в Городке живут лишь обычные, простые люди. Связывает же рассказы о судьбах человеческих в единое целое, объединяет их в “Городке” личность повествователя — “летописца”. И вновь критики подчеркивали единство, “целостность” книги, в которой отдельные миниатюры превращаются, по определению Б.К.Зайцева, в “точно бы главки чего-то одного большого”²⁸.

Тэффи предлагает читателю вспомнить не только Щедрина, но и свое предисловие ко второй книге “Юмористических рассказов”. “Человекообразное не понимает смеха. Оно ненавидит смех, как печать Бога на лице души человеческой,— писала Тэффи в 1911 году.— В оправдание себе оно оклеветало смех, назвало его пошлостью и указывает на то, что смеются даже двухмесячные младенцы. Человекообразное не понимает, что есть гримаса смеха, мускульное бессознательное сокращение, встречающееся даже у собак, и есть истинный, сознательный и не всем доступный духовный смех, порождаемый неуловимо-сложными и глубокими процессами.

Когда люди видят что-нибудь уклоняющееся от истинного, предначертанного, уклоняющееся неожиданно-некрасиво, жалко, ничтожно, и они постигают это уклонение — душой их овладевает бурная экстазная радость, торжество духа, знающего истинное и прекрасное. Вот психическое зарождение смеха.

У человекообразного, земнорожденного, нет духа и нет торжества его — и человекообразное ненавидит смех”²⁹.

“Они никогда не смеялись и были очень злы”, — пишет Тэффи в 1927 г. о жителях “Городка”. Казалось бы, эта фраза,

которой заканчивается предисловие, должна определять тональность всей книги, но рассказы Тэффи совсем о другом. Писательница словно спорит с собой; ее герои не согласны с вынесенным им приговором. Сашенька и татарин Асаев (“Маркита”), Андрей Сергеич и Ольга Ивановна Егоровы, супруги Угаровы (“L’âme slave”), Ольга Иванова (“Гедда Габлер”), Григорий Петрович, доктор Коробка, Анна Степановна и многие другие — они прежде всего **добрые**. И звучит смех жителей “Городка”, узнающих себя в персонажах Тэффи, и возвращается Вера в торжество Духа человеческого.

В сборник “Городок” Тэффи включает несколько миниатюр из книги “Вчера”, изданной в 1918 году в Петрограде “Новым Сатириконом”. В разделе “Далекое” писательница возвращается в прошлое, но это прошлое неожиданно оказывается гораздо ближе нам, чем мы думаем. “Далекое” становится “близким”. “Рассказы Тэффи не новые. Так, действительно, жили, но увы, так уже не живут”³⁰, — писал Ф. Иванов о произведениях, включенных в сборники “Так жили” и “Черный ирис”. Но Тэффи явно была не согласна с позицией критика. Прежде чем напечатать в сборнике “Городок” наряду с новыми и старые рассказы, писательница публикует целый ряд миниатюр из сборника “Вчера” на страницах “Возрождения”. Она меняет названия некоторых из них, а рассказ “Кокаин” вообще сопровождает подзаголовком “Из ужасов современной жизни”³¹. И читатель не может отличить произведение, написанное в России, от созданного в эмиграции. Те же проблемы, та же суета. Но неизменно и другое, уверена Тэффи, — Вера, надежда, любовь, истина, доброта. Все так же суетятся человекообразные, но по-прежнему горит в душе каждого человека Искра Божья.

Одним из эпиграфов к сборнику “Рысь” Тэффи поставила слова из Книги Екклезиаста: “Не говори: “Отчего это прежние дни были лучше теперешних?”, потому что не от мудрости ты спрашиваешь об этом”³². Тэффи не рвет с прошлым, но она и не стремится уйти в прошлое от настоящего. Настоящее немыслимо без прошлого, но настоящее нельзя мыслить и без будущего.

Тэффи постоянно ощущает связь времен и старательно подчеркивает ее. Лишь в книге “Вечерний день” (Прага, 1924) она уводит читателей в некий вневременной мир, даже стилистически возвращая их скорее в век девятнадцатый. Оксюморон в названии заставляет остановиться, задуматься, по-

пытаться понять... Но и здесь сборник открывает рассказ “Соловки”, впервые опубликованный в журнале “Жар-Птица” (Берлин.— Париж) в августе 1921 г., а завершает один из ключевых рассказов из книги 1916 г. “Неживой зверь”. Тэффи меняет лишь его название, и это изменение значимо — акцент переносится с одного героя на других: “Зверь” уходит на второй план, теперь выделяются “Старик и старуха”. Отметим попутно, что явно не случайно и в начале сборника “Рысь”, и в начале сборника “Вечерний день” звучит одна и та же тема. Тэффи пишет о Соловках, о монахах, о чайках, о дьяволе с песьей мордой, о богомольцах и богомолках.

Рецензируя “Городок”, Борис Зайцев подчеркивал, что писательница видит в жизни “преимущественно плохое, уродливое, ничтожное”; она заранее уверена, “что улов не принесет доброго” и “иной раз вместо живого разнообразия дает схему, гротеск”, герои ее “уж очень глупы, уж очень пошлы”³³. Глеб Струве рассматривал рассказы, вошедшие в сборник “Городок”, как иллюстрации к “общей шедринской характеристике”, данной в предисловии, и подчеркивал, что “более злой картины не мог бы нарисовать и самый заядлый недоброжелатель эмиграции в Советской России”³⁴. Советские критики видели в рассказах Тэффи осязание “зловонных язв эмиграции”, “разочарование, недоумение перед разоблаченной жизнью”, “художественно выразительный и искренний дневник эмигранта, испытывающего жестокое разочарование в тех людях, с которыми он связал было судьбу”³⁵. Но прочтите внимательно книгу — и вы увидите, что именно любовь и нежность определяют отношение писательницы к героям. В мире, который создавала Тэффи, не оставалось места злу, ненависти, насилию. Люди могут быть мягкими или суровыми, умными или глупыми, хитрыми или простодушными, честными или лживыми, но в основном они — доверчивые, наивные, слабые, растерянные. А потрясения революционных лет помогли им вдруг осознать, что живут они не в маленьком суетном мирке, а в большом мире, заставили оглянуться вокруг.

Сборник “Городок” завершает первый цикл книг Тэффи — трагикомический рассказ о борьбе людей и человекообразных, и начинается новый — о любви, о нежности, венчающийся в 1952 году ее итоговым сборником — “Земная ра-

дуга". Выпустив "Городок", Тэффи начинает искать новую форму организации произведений в книгу. На смену, условно говоря, "концептуально-стилевому" принципу приходит принцип "концептуально-тематический". До революции тематическое объединение было использовано лишь в одной книге — выпущенном в "Дешевой юмористической библиотеке "Сатирикона" в 1912 г. маленьком шестидесятистраничном сборнике "Записки путевые и непутевые". Но к книгам в "дешевых библиотеках" Тэффи не относилась всерьез, рассматривая их в одном ряду с публикациями в периодике. В эмиграции же тематический принцип постепенно становится основополагающим. В одной книге теперь могут объединяться рассказы юмористические и неюмористические, старые и новые. В первую очередь это относится к последним довоенным сборникам — "Ведьма" (Берлин, 1936) и "О нежности" (Париж, 1938), — и первому послевоенному — "Все о любви" (Париж, 1946). Но общность тематическая не должна разрушать стилистическое единство книги. Целый ряд рассказов тридцатых годов, вполне укладывающихся в тематику сборника "Ведьма", Тэффи без колебаний отбрасывает. Естественно, что и в книги "О нежности" и "Все о любви" вошли далеко не все произведения о нежности и о любви, созданные Тэффи.

Итак, некоторые выводы. Во-первых, у Тэффи было особое отношение к книге. Газетные и журнальные публикации для нее — лишь подготовительный этап. Каждая книга — подведение итога. Во-вторых, при подготовке книги Тэффи стремится соблюсти жанрово-стилевое единство, превратить книгу из сборника разрозненных произведений в собственно законченное произведение. При этом принципы объединения менялись на протяжении творческого пути писательницы. До отъезда из России — обязательным было единство жанровое, сквозная идея требовала и единых сюжетно-композиционных принципов построения текста. В эмиграции допускается объединение под одной обложкой разноплановых текстов, на первый план постепенно выходит тематика. Впрочем, определяющей всегда является общая проблематика собранных в книгу произведений. В-третьих, все книги Тэффи связаны воедино. Тэффи использует в качестве начала объединяющего свое "я" (или "я" повествователя), сознательно выдвигает на первый план в произведении личность автора. В отдель-

ных рассказах, написанных от третьего лица, авторское “я” может целиком растворяться в сюжетном повествовании, но в сборник неизменно включаются рассказы, где сама Тэффи выводится в качестве действующего лица, или, по крайней мере, лица, оценивающего действия. Элементы биографии писательницы, использованные в рассказах, сочетаются с вымыслом, вторгающимся в реальную жизнь благодаря ее интервью, выступлениям, письмам и т.д. Псевдоним позволяет Надежде Александровне Лохвицкой осознать Тэффи в качестве персонажа, создавать художественный образ *писательницы Тэффи*, следить за ее “развитием”, за тем, как меняется ее мировосприятие “со стороны”. И, издавая новую книгу, автор как бы смотрит, что изменилось за прошедшее время в образе Тэффи. Еще раз вспомним лейтмотив ее первых книг — “И стало так”. Все раз и навсегда установлено — меняется лишь человеческое восприятие происходящего, оценки; разум и чувства по-разному воспринимают мир созданный. И в первую очередь меняется мироощущение самой Тэффи — эти изменения и призвана отразить каждая новая книга.

¹ Биржевые Ведомости.— 1904.— 2(15) мая.— Утр. вып.

² Рассказ из сборника: *Тэффи Н.А.* Юмористические рассказы: Книга вторая.— СПб., [1911].

³ Рассказ из сборника: *Тэффи Н.А.* И стало так...: Юмористические рассказы.— СПб., 1912.

⁴ Рассказ из сборника: *Тэффи.* Ничего подобного.— Пг., 1915.

⁵ Биржевые Ведомости.— 1904.— 28 мая (8 июня).— Утр. вып.

⁶ Рассказ из сборника: *Тэффи Н.А.* Юмористические рассказы: Книга вторая.— СПб., [1911].

⁷ Театральная Россия (Театральная Газета и Музыкальный Мир).— 1905.— № 32 (№ 1 объединенный).— С. 1010.

⁸ Современный Мир.— 1910.— № 9.— Отд. 2.— С. 171.

⁹ *Тэффи Н.А.* Юмористические рассказы: Книга вторая. СПб., [1911].
Цит. по: *Тэффи Н.А.* Юмористические рассказы; Из “Всеобщей истории, обработанной “Сатириконом”.— М., 1990.— С. 154.

¹⁰ Полное название книги: “И стало так...: Юмористические рассказы”.

¹¹ См. рассказ “Публика” из сборника: *Тэффи Н.А.* И стало так...: Юмористические рассказы.— СПб., 1912.

¹² См. рассказ “Бабыя книга” из сборника: *Тэффи Н.А.* И стало так...: Юмористические рассказы.— СПб., 1912.

¹³ Журнал Журналов.— 1915.— № 29.— С. 6.

¹⁴ *Тэффи*. Неживой зверь.— [Пг.], 1916.— С. 4.

¹⁵ Исключением является лишь рассказ “Жизнь и темы” из книги “Дым без огня” (СПб., 1914), перепечатанный в сборнике “Ничего подобного” (Пг., 1915).

¹⁶ В сборник “Соль земли” вошел также рассказ “О мошенниках” из книги “Дым без огня” (СПб., 1914).

¹⁷ Рассказ “Дачный сезон” впервые опубликован в газете “Последние Новости” (1920.— 15 июля.— № 68.— С. 2). Вошел в сборник: *Тэффи*. Рысь.— Берлин, 1923.

¹⁸ Из фиолетовой тетради // Возрождение.— 1927.— 2 января.— № 579.— С. 2.

¹⁹ Демонический мужчина // Возрождение.— 1927.— 26 июня.— № 754.— С. 2.

²⁰ См. рассказы “Нянькина сказка про кобылью голову” и “Покаянное” из сборника “Юмористические рассказы: Книга первая” (СПб., 1910).

²¹ *Тэффи*. Рысь.— Берлин, 1923.— С. 32-36. Впервые: Последние Новости.— 1920.— 16 мая.— № 17.— С. 2.

²² См., например, рассказ “Юбилей” из сборника “И стало так...: Юмористические рассказы” (СПб., 1912).

²³ См.: *Тэффи Н.А.* Городок: Новые рассказы.— Париж, 1927.

²⁴ См.: *Тэффи Н.А.* Юмористические рассказы: Книга вторая.— СПб., [1911].

²⁵ Также в сборник включены несколько миниатюр, публиковавшихся на страницах других повременных изданий, в частности, в газете “Свободные Мысли”.

²⁶ *Д.Аминадо*. Поезд на третьем пути.— Нью-Йорк, 1954.— С. 258.

²⁷ Общее Дело.— 1921.— 21 июля.— № 369.— С. 2.

²⁸ Современные Записки.— 1928.— Кн. 34.— С. 498.

²⁹ Цит. по: *Тэффи Н.А.* Юмористические рассказы; Из “Всобщей истории, обработанной “Сатириконом”.— М., 1990.— С. 152.

³⁰ Сполохи.— 1921.— № 2.— Декабрь.— С. 40.

³¹ Возрождение.— 1927.— 27 марта.— № 663.— С. 3.

³² *Тэффи*. Рысь.— Берлин, 1923.— С. 5.

³³ Рецензия на книгу “Городок” // Современные Записки.— 1928.— № 34.— С. 498.

³⁴ *Струев Глеб*. Русская литература в изгнании. 2-ое изд., испр. и доп.— Париж, 1984.— С. 113, 112.

³⁵ См. анонимное предисловие к книге: *Тэффи*. Танго смерти.— М.; Л., [1927].— С. 5-7.

Е. М. Трубилова
(Москва)

СНЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н. А. ТЭФФИ

В произведениях русских классиков снам всегда отводилось почетное место. Достаточно вспомнить “Светлану” В. А. Жуковского, вещий сон Петруши Гринева и других пушкинских персонажей, “крыс” гоголевского городничего, хрестоматийные сны Веры Павловны, наконец Обломова.

“Я никогда не слыхала,— говорит Тэффи в рассказе “Сон? Жизнь?”,— чтобы француженка или немка стали рассказывать кому-нибудь виденный ими сон, какой бы он ни был удивительный. Русские же души чрезвычайно к этому склонны... Сновидения всегда играли роль в русской жизни, с ними считались, иногда на них основывали свои поступки и решения”.

Сны, фантазии, грезы, мечты — уход от действительности — часто повторяющиеся мотивы в произведениях Тэффи. Ей близко христианское представление о грешной земной жизни как всего лишь иллюзии, бледном мираже, подготовке к иной жизни — высшей. Кальдероновский мотив (“Жизнь есть сон”) прослеживается с первого сборника Тэффи “Семь огней” (1910), составленного из стихотворений и пьесы “Полдень Дзохары — легенда Вавилона”. Созвучно декадентским настроениям времени в этот мотив вплетается нарастающая тема “вечного сна” — смерти:

Меркнет, манит Изумруд:
Сладок яд зеленой чаши,
Глубже счастья, жизни краше
Сон, в котором сны замрут...

(“Семь огней”)

...Мне никого не надо,
Я умерла давно!

(“Гаснет моя лампада...”)

Я войду в твой сон полночный,
И жива, и тепла —
Эту силу в час урочный
Моя смерть мне дала!..

(“Как темно сегодня в море...”)

Существительные “сон” и “смерть” — наиболее часто употребляемые в лексике первой книги Тэффи:

Моя любовь — как странный сон...

(“Аметист”)

О, дай мне грез твоих бестрепетных и чистых!
Пусть будет сон мой сладок и глубок...

(“Снег”)

Чей это сон — этот луч меж ветвями —
Мой, или твой, или наш?

(“Зверь”)

Пьеса “Полдень Дзохары” — о трансцендентальной любви царицы Шаммурамат к мертвому царевичу Арею — логически развивает тематику сборника.

“В этом мире тот, кто живет, тот грезит”, “все-то счастье людское проходит как будто сон” — могла бы повторить лирическая героиня “Семи огней” вслед за кальдероновскими королем Базилио и принцем Сехизмундо.

Но жизнь для писательницы еще и грандиозный спектакль, в котором каждый играет отведенную ему сценическую роль, подобно кукле, которую некий Кукловод дергает за ниточки:

Звенела и пела шарманка во сне...
Смеялись кудрявые детки...
Пестря отраженьем в зеркальной стене,
Кружились мы, марьонетки.

(“Марьонетки”)

Затверженные движения марионеток, будто во сне, где за “нарядами, улыбками и тонкостью манер” скрываются “пружины” и “винтики” картонных человечков, — такой предстает жизнь глазами героев ранней Тэффи.

Вспомним реплику Обломова в разговоре со Штольцем: “Жизнь: хороша жизнь! Чего там искать? Интересов ума, сердца?.. Все это мертвецы, спящие люди, хуже меня, эти члены света и общества!.. Рассуждают, соображают вкривь и вкось, а самим скучно — не занимает это их; сквозь эти крики виден непробудный сон!”. Сравним героя Гончарова с пятнадцатилетним кадетом из рассказа Тэффи “Воля”. Этот тихий мальчик, влекомый неясной силой, убегает весной из корпуса в северные леса и не может объяснить причины своего поступка. “Он говорил, что ясно представлял себе отчаяние матери и жалел ее до слез, и представлял себе, какой скандал произвело его бегство в корпусе. Но все это было как в тумане. **Та, настоящая, жизнь была как сон.** А эта, “чудесная”, стала жизнью реальной. И даже странно было, как мог столько лет — целых пятнадцать! — жить так неестественно, тяжело и скучно”. Сном для героя была жизнь по навязанным канонам, предрешенная за него кем-то другим. Реальной жизнь становится, когда вступает в свои права воля — воля решать самому свою судьбу.

Вновь и вновь возвращается Тэффи к занимающему ее теологическому тезису утверждения свободной воли. “Дело в том, что все мы живем в двух планах!” — размышляет героиня одного из ее последних рассказов (“Воля Твоя”).— “Один план — это наша бесхитростная реальная жизнь. Другой — весь из предчувствий, из впечатлений, из необъяснимых и непреодолимых симпатий и антипатий. **Из снов.** У этой второй жизни свои законы, своя логика, в которых мы не ответственны. Вынесенные на свет разума, они удивляют и пугают, но преодолеть их мы не можем”. Анна Броун пытается “ограничить своей волей” собственную мучительную страсть, прервать, задушить ее, надеясь получить облегчение арестанта, который шесть возможных шагов камеры сократил *своей волей* до четырех. “Надо ограничить своей волей, только тогда и можно жить,” — повторяет Анна.— “Только те и живут на свете, кто сумел ограничить зло своей волей. Люди сильные духом уходили от мира в пустыню. Раз не может земная жизнь дать полной, высокой радости — отрекались от нее и уходили в пещеры, в катакомбы, шли на муки и смерть, но мерзостного мира, с его малой радостью не принимали”. Но *своя*, человеческая, воля слишком слаба — финалом рассказа служит смиренное признание героини: “да будет воля Твоя”.

(Так же заканчивается рассказ “Книга Июнь”: “Имя Твое да святится... И да будет воля Твоя...”).

“Серьезный” писатель и юмористка — Тэффи самым органичным образом сочетала в себе обе эти ипостаси. Не утрачивая природной естественности, она могла на одну и ту же проблему посмотреть под разным углом зрения.

“Русская душа любит чудеса и все граничащее с ними: предчувствия, приметы, сны”, — признает писательница в рассказе “Сон? Жизнь?”. «Все “фактическое” большею частью так скучно и несовершенно, — посмеивается в другом рассказе (“Яркая жизнь”), — что принимать его в голом виде часто бывает неприятно, как нечто художественно не удачное. И вот есть на свете натуры, которые этих нудных, бытовых фактов принять не могут... Они, эти люди, эстетически быта не воспринимающие, поправляют его своей фантазией...»

В принципе, и здесь речь идет о том же “уходе”: от мира в пустыню, из кадетского корпуса — в леса, от нудного быта — в разноцветную фантазию. Из жизни, похожей на неестественный и скучный сон, бегут на “волю”, в страну со странным названием “Нигде”.

Мальчик — герой рассказа “Нигде” — днями просиживал на связке канатов в порту русского северного города и слушал рассказы матросов о дальних странах. Ямайка, Ява, Канарские острова... “Чудные, волнующие имена. Но есть, наверное, еще какое-то, неизвестное, имя, которое можно услышать только в самом глубоком сне”.

«Потом этот мальчик вырос... Но и теперь во сне часто качается на верхушке огромной мачты и чувствует, как ветер треплет ему волосы и несет его корабль в страну “Нигде”, о которой он будто бы и наяву тоскует, но только наяву не понимает, что тоскует именно по ней, а всегда думает, что о чем-то другом» (“Нигде”). Это страна Нигде — “страна, которой нет”, “страна хрустальных кораблей”, где “каждый шут гороховый — жемчужный лебедь”, страна мечты, — мир, созданный талантом Тэффи.

В эмиграции, в парижской квартире Г. Иванова и И. Одо-евцевой зашел однажды разговор о разнице между феерией и фантастикой. Тэффи так объяснила свое понимание различия между ними: “Феерия — добро. Стремление к счастью. Жизнь. Фантастика — зло. Смерть. Феерия — светлый сон.

Фантастика — кошмар. Семнадцатый век — помесь фантастики с феерией — похож на наш двадцатый век. Особенно на годы, которые нам теперь приходится переживать. Фантастика и феерия диаметрально противоположны. “Феерия” происходит от феи, в ней все светло, она стремится к счастью, в ней действуют добрые силы. В магии — темные силы. Она стремится к смерти, к разрушению жизни. Магия и феерия — как две стороны одной и той же чудесной монеты. Одна сторона темная — смерть. Другая светлая — жизнь...” “Жизнь” и “светлый сон” тождественны в этом авторском определении излюбленного жанра Тэффи, приемами которого она часто пользовалась в создании собственного художественного мира. Разрушительной магии Тэффи предпочитала светлое волшебство, сказку преображения: игрушечного барана — в живое, милое, единственно родное существо (“Неживой зверь”), дребезжащей конки с костлявой клячей — в дивную колесницу, что несется под златозвонкими брызгами солнца (“Счастливая”).

Сон у Тэффи зачастую определяет дальнейшее развитие сюжета, порой совершенно неожиданно изменяя ход повествования.

В рассказах, отражающих жизнь первых эмигрантских лет, сон — единственная возможность для героев побыть самими собой: “... едим, одеваемся, покупаем, дергаем лапками, как мертвые лягушки, через которых пропускают гальванический ток. Мы не говорим с полной искренностью и полным отчаянием даже наедине с самыми близкими... **Только ночью, когда усталость закрывает сознание и волю, Великая Печаль** ведет душу в ее родную страну...” (“Сырье”). “Родная страна” — это и покинутая Россия, и “сон”, убежище души, где она, душа, может побыть в покое, в придуманном, вымечтанном мире. У Тэффи часто встречается это мучительное раздвоение души на два существования: “здесь” и “в стране Нигде”.

В “Авантюрном романе”, единственном эпическом произведении Тэффи, сны выступают предвестниками трагического финала. Наташа видит повторяющиеся сны, где ищет ребенка, которого куда-то унесли и мучают. В этих снах отражается материнское существо ее любви — страстной, не рассуждающей, всепрощающей. Но однажды ей приснился совсем другой сон из, казалось бы, навсегда забытой ею жизни: старый русский деревенский дом, где провела она свое детство, покойные бабушка и дедушка, в торжественном молчании

ожидающие кого-то за накрытым столом. Этот сон оказывается вещим, как и предсказание гадалки о том, что Наташа вернется на родину по воде (как верила Тэффи в подобные пророчества!). Завершение романа символично: к героине возвращается память, в последнем предсмертном видении ей представляются родные лица, она вспоминает свое имя — Мария и обретает, наконец, покой, ведь “и ее кто-то и где-то ждет” (а счастье, по пушкинскому определению, все равно недостижимо, — есть только “покой и воля”). В последних словах романа: “В руки Твои предаюсь, Господи” (ср. с финалом рассказов “Книга Июнь” и “Воля Твоя”) — в который раз прозвучит жизненное кредо писательницы.

Рост религиозных исканий, усилившихся к концу жизни Тэффи, побудили ее искать совершенства за земными пределами и обусловили преобладание в ее творчестве темы параллельного существования в двух измерениях, бегства усталой души в призрачный мир чудес и видений. Когда на земле, в этой “неестественной, тяжелой и скучной” жизни, человеку не достает счастья, его лукавых и волшебных даров, он избирает последний, пусть неверный, выход, забываясь в мире тревожных и счастливых снов.

«Бодрствующий разум так преданно “подхалимно” служит человеку, подправляет, успокаивает, подвирает, где нужно, не верит, когда можно. Спящий оставлен без этой верной охраны. И к нему, беззащитному, подкрадываются темные ползучие ужасы, опутывают его, как свою добычу, и овладевают им. Иногда они так сильны, что разрушают всю дневную работу почтенного разума, и человек перестает верить дню со всеми его прекрасными возможностями и твердой логикой и с пути благоразумия покорно и безвольно соскальзывает на путь безумия» (“Авантюрный роман”). В этом смысле наиболее характерен рассказ Тэффи “И времени не стало”. В нем звучат знакомые биографические мотивы, ностальгия по утраченному, мотив жизни-сна, жизни-фантазии, жизни-сказки. “Мы... всю жизнь выдумываем, — говорит героиня пригрезившемуся ей собеседнику-охотнику. — Разве мы людей не выдумываем? Разве они в действительности все такие, ... какими мы их себе представляем?” Так, в полусне-полузабытьи, грезит под музыку григговского “лебедя” некрасивая Саша Лютте по прозвищу Корова, до смерти своей ожидая прихода подшутившего над ней холодного красавца (“О зве-

рях и людях”). Те же мотивы многократно повторяются в поэзии Тэффи эмигрантского периода: “И знаю я — есть жизнь другая...”, “Все тяжело в моем блаженном сне...”, “И я не знаю, сплю или не сплю...”. Это пограничное состояние между сном и явью превосходно описано Тэффи в рассказе “Сон? Жизнь?”. При этом существование героини рассказа в обоих мирах четко не разграничено, личность ее не изменяется. Но если от “этой жизни” у нее остается лишь пустота и отчаяние, то от “той” в сердце след тревожащей печали.

В итоговом произведении Тэффи, рассказе “И времени не стало”, настойчиво повторяется мотив значимости сна в жизни автора: “Вот я видела и пережила много красивого, чудесного, замечательного и не все же удержала в памяти, и не все вошло необходимым слагаемым в душу, как два-три сна, без которых я была бы не та. А тот поразительный сон, виденный мной, когда мне было лет восемнадцать. Разве могла я его забыть? В нем как бы была предсказана вся моя жизнь. Снился мне ряд комнат, пустых, темных. Я все отворяла двери, проходила комнату за комнатой, искала выхода. Где-то заплакал ребенок и затих вдали. Его унесли. А я все иду, тоскую, и вот наконец последняя дверь. Огромная, тяжелая. Со страшным трудом, наваливаясь всем телом, отворяю ее. Наконец я на воле. Передо мной бесконечная равнина, тоскливо освещенная туманной луной. Луна такая бледная, какую мы видим ее только днем. Но вот в мутной дали что-то поблескивает, движется. Я рада. Я не одна. Кто-то едет ко мне. Я слышу тяжелый конский топот. Наконец-то. Топот ближе, и огромная белая костлявая кляча, гремя костяком, подвозит ко мне белый, сверкающий парчою гроб. Подвезла и остановилась... **Ведь этот сон — вся моя жизнь.** Можно забыть самый яркий эпизод, самый замечательный поворот судьбы, а такого сна не забудешь. Я и не забыла. Если химически разложить мою душу, то кристаллики моих снов найдутся в анализе, как необходимый элемент ее сущности. И сны многое, многое открывают”.

В этом сне, описанном Тэффи с автобиографической сопричастностью, в самом деле проступят все ключевые моменты ее жизни и творческой судьбы. Это словно развернутая метафора поиска писательницей смысла жизни. Здесь все не случайно. Бесконечные двери, встающие перед ней, — те самые, что “ведут из ужаса существования”, о которых она говорила: религия, наука, искусство, любовь и смерть. Плачу-

щий ребенок — аллегория вечно юной, чистой души, того детского начала, которое было определяющим в личности самой Тэффи и которое было близким и интересным ей в окружающих. (А быть может, плачущий ребенок, которого уносят,— это предчувствие предстоящей разлуки с дочерьми, которые выросли без матери, воспитываемые отцом). Стремление к “воле” — отражение чисто русского порыва, свойственного ее подсознанию. “Я рада. Я не одна” — обреченность одиночества и неустанные поиски выхода из него, присущие всем излюбленным персонажам Тэффи. “Белая костлявая кляча” будто дословно взята из рассказа “Счастливая”, где она символизировала одновременно достигнутое счастье и разочарование, постигающее героиню при осуществлении этой детской мечты: то, что в детстве восторженно воспринималось как недостижимое белоснежное чудо, несбыточная радость, при приближении оказывается костлявой клячей, везущей гроб.

В рассказе “Сердце” Тэффи образно показывает воскрешение сонной, мертвой, заблудшей души артистки Рахатовой. На ее глазах перерубленную, с отвалившейся головой рыбу окатили водой из ведра. “И вдруг что-то дрогнуло, и вся рыба ответила на толчок так, что даже отрубленный хвост ее двинулся”. Это сокращалось сердце мертвой уже рыбы. Циничная артистка, пошедшая на исповедь к монашку для забавы, чтобы потом посмеяться, пересказывая это знакомым, вдруг увидела ясные и счастливые глаза старичка, отпускающего ей грехи. “Он весь трепетал; он весь был как большое отрубленное сердце, на которое упала капля живой воды, и оно дрогнуло, и дрогнули от него мертвые, отрубленные куски”. От цепной реакции добра дрогнула мертвая, “отрубленная” душа Рахатовой, она испытала вдруг давно забытую “сладкую тоску” и заплакала.

В стихотворении “Марьонетки” механическая, заводная кукла, обращаясь к своему “партнеру” со “стеклянными глазами” и “винтиками” вместо рук, восклицает страстно:

“О если бы мог на меня ты взглянуть,
Зажечь в себе душу живую!
Я наш бесконечный, наш проклятый путь
Любовью своей расколдую!”

Сердцем, любовью расколдовывает “спящих” Тэффи, вдыхая в неживое — душу.

Сны в произведениях Тэффи бывают двоякого характера: сон живой и сон мертвый. Феерия, светлый сон-сказка, игра, которую придумывают для себя ее герои, разновозрастные дети, сколько бы лет им ни было. И — тяжелое забытье, о котором говорил Штольцу Обломов, морок, от которого хочется поскорее избавиться, стряхнуть его с себя.

В воспоминаниях об Илье Фондаминском Тэффи признавала: «Самое великое чудо — это, конечно, воскрешение мертвых... Я говорю не о тех мертвых, которые отпеты и зарыты на кладбище, а о тех, о которых свидетельствует Апокалипсис: “Ты носишь имя, будто жив, но ты мертв”». О таких “мертвецах, спящих людях” говорил Обломов. Писательнице было по силам воскресить эти души своим животворящим талантом.

Е.А.Певак
(Москва)

ЮМОРИСТИЧЕСКАЯ ПРОЗА ТЭФФИ И НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РУССКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Ко времени выхода в свет первой книги Тэффи ("Юмористические рассказы", 1910, изд-во "Шиповник") в русской литературе упрочила свои позиции, пошатнувшиеся было в пору торжества символического искусства, бытоописательная проза, опирающаяся на традиции XIX века. В первые годы XX столетия в центре внимания читающей публики оказались прозаические опыты декадентствующих писателей, предпринимавших попытки реформировать традиционные жанровые формы. В среде реалистов также появлялись авторы, разрабатывающие новые приемы письма.

Но эти изменения почти не затронули выработанных русскими прозаиками XIX века принципов отражения мира. Обращение к традициям классической литературы, представляющее собой общую для писателей разных направлений и школ тенденцию, закономерно. Объяснить подобный пиетет в отношении к творчеству предшественников можно, сославшись на тот высокий уровень, которого достигла русская проза к концу XIX столетия, в то время как русская поэзия, за редкими исключениями, пребывала в упадке, что и потребовало от утверждающих новые эстетические идеалы авторов детальной проработки формальных принципов и широкого экспериментирования в сфере поэтического творчества. Русские молодые прозаики оказались в значительно более выгодной ситуации, так как получили в наследство и в качестве образца не только совершенные с точки зрения формы произведения, но и круг тем и вопросов, дискуссия вокруг которых велась в XIX веке и была продолжена в веке XX. Все это не значит, однако, что работа над реформированием прозаического текста не велась вообще. У символистов к подобно-

го рода экспериментам прибегали и дилетанты (например “Диалоги” С.Позняка, напечатанные в “Весех”, № 2 за 1909 год), и такие мастера, как А.Белый и В.Брюсов. Но, как правило, попытки разрушить сложившийся канон и создать нечто новое, способное вытеснить традиционные формы, заканчивались неудачей и возвращением к испытанным образцам, более или менее усовершенствованным.

Не оказали решающего воздействия на развитие русской прозы и футуристы, хотя несомненно оригинальными представляются прозаические опыты Е.Гуро; в числе новаторов можно назвать также Ек.Низен и Н.Бурлюка, но необходимо отметить сходство — интонационное, тематическое и формальное — с прозой символистов. Свидетельство тому прозаический отдел Журнала Искусств “Московские Мастера”, единственный выпуск которого вышел в свет весной 1916 года. Помещенные в нем прозаические произведения футуристов по уровню несопоставимы с жалкими пародиями И.Игнатьева, например (см. альманах Эго-футуристов (сб. IV) “Бей!.. но выслушай!..” — прозаический отрывок “Следом за...”), поскольку являются действительно художественными произведениями, но при этом с формальной точки зрения они вполне традиционны: привычный уже бессвязно-символический, “психологический” рассказ Р.Ивнева (“Белая пыль”); отдаленно напоминающая брюсовские изощренно-эротические фантазии исповедь влюбленного рыбака, написанная В.Каменским (“Зима и май”), тематически предвещающая набоксовскую Лолиту. Даже фантастическая повесть В.Хлебникова “КА” написана необычным для этого автора простым и понятным языком.

Традиции русской прозы в начале XX столетия поддерживались несколькими реалистически ориентированными писательскими объединениями, представители которых вносили лишь незначительные изменения и дополнения в привычные формы. Однако всплеск идеалистических настроений, ярким свидетельством которого явился русский декаданс, оказал определенное воздействие и на сторонников реалистической эстетики. Причины возникновения и постепенного нарастания враждебного отношения к старому реализму, поиск новых форм попытался объяснить в своей публичной лекции, прочитанной в Москве осенью 1904 года и опубликованной в “Русской Мысли” (1905.— № 2), — “Символизм в человеческой мысли и творчестве”, — Р.Виппер. В истории европей-

ской культуры Виппер выделяет три эпохи: век “хаотичного” реализма; век символизма и век “организованного” реализма. Пережив век “хаотичного” реализма, современное человечество все дальше уходит и от века символизма. Символизм сдает свои позиции, сыграв роль своеобразного организующего технического средства, с помощью которого совершился переход от старого “неорганизованного” реализма — к новому, “организованному”: “к стройной систематике понятий и действий”¹.

К разряду явлений “организованного” реализма, т.е. реализма обновленного, можно отнести прозаические произведения Кузмина, а также созданные его младшими современниками и единомышленниками рассказы и повести, в том числе юмористического содержания. В юмористических рассказах, в первую очередь — в рассказах Тэффи, ярче всего проявилась возрожденная в 1910-е годы бытоописательная тенденция, свидетельствующая о восстановлении прерванных связей между искусством и жизнью. Практически все писавшие о Тэффи отмечали, как главную черту ее писательской манеры, точность в воспроизведении бытового антуража. Строгий реализм в изображении обыденной жизни отметил Вл.Кранихфельд, рецензируя первый сборник юмористических рассказов Тэффи (Современный Мир.— 1910.— № 9). Самые невероятные сюжеты, к которым обращается писательница, пишет критик, могут найти объяснения и в человеческой психологии, и в самой действительности. На реалистический характер прозы Тэффи указывают рецензенты “Нивы” (в лит. и науч.-поп. приложении к ж. “Нива”, 1910, 1911 гг.). Умение воспроизвести бытовое окружение героев отметил в своей рецензии на книгу Тэффи “Ничего подобного” И.Василевский в “Журнале Журналов” (№ 10 за 1915 год). В том же духе характеризует прозу Тэффи Анаст.Чеботаревская, рецензируя сборник “И стало так...” (1912) в “Новой Жизни” (1912.— № 7): “Темою ее <...> рассказов служит всегда — не личность, но обычность, обыденность повседневной, серой, будничной жизни, жалкой в своей неизбежной повторности, драматичной в основе своей<...>”².

Бытоописательная тенденция свойственна была и символистам (проза Федора Сологуба, Андрея Белого, Зинаиды Гиппиус), но сам быт в их произведениях приобретал особое значение, являясь свидетельством неблагополучия, дисгармонии, царящих в земном мире. Среда обитания героев в рома-

нах Сологуба предстает в комически-извращенной форме, в виде гротесковых образов-символов, отражающих процесс распада человеческих душ. Как нечто враждебное духовной субстанции героя быт появляется в рассказах и повестях З.Гиппиус, для которой спасение — это освобождение от оков повседневности. Апокалиптичен быт в прозе Андрея Белого, где вещи становятся соучастниками мистического действия, разыгрываемого героем.

По мере ослабления позиций символизма в литературе, что обусловлено было как обострением внутренних разногласий в рядах его сторонников, так и объективными обстоятельствами, происходит постепенная реабилитация быта: вначале в так называемых стилизациях (Б.Садовской, С.Ауслендер), где быт — равноправная с прочими сфера человеческого существования; затем и в произведениях, посвященных современности. Юмористическая проза, наравне с другими — “серьезными” — жанрами, участвует в этом процессе, охватившем всю русскую литературу.

Отказ от враждебного отношения к повседневности объясняется, отчасти, сменой эстетических ориентиров. Уже в теориях символистов реальность воспринимается не просто как объект — точка приложения теургических усилий, но и как субъект, вместе с художником-теургом участвующий в процессе преобразования мира. Эта идея становится одной из центральных в концепции символического искусства, разработанной Вяч.Ивановым.

Существенным дополнением, привнесенным Ивановым в теорию символизма, является предпринятая им реабилитация реализма. Выступая в защиту реализма в искусстве, он считает его более пригодным для целей религиозного творчества. Только истинное символическое искусство, провозгласившее принцип верности вещам, может быть, по его мнению, соотнесено с религиозным творчеством, точнее, с одной из его сторон, которая проявляется в художественной деятельности. Устанавливаемое им тождество между символизмом и реализмом основывается на том, что символы художник раскрывает в предметах окружающей его действительности, как знамения действительности иной. Таким образом вскрываются связи и смысл всего существующего, как в сфере эмпирического сознания, так и в иных сферах, что и позволяет предположить, что существует связь между творчеством религиозным и художественным.

Иначе рассматривал символ А. Белый, представитель другой ветви русского символизма. Символ для него — “живая цельность переживаемого содержания сознания”³. Художник, считал он, творит символ — “параллельно своему творчеству осознает собственный символ той или иной душевной деятельностью”⁴. Различным пониманием символа объясняется разница в истолковании теургизма, одного из основных понятий как в теории Вяч.Иванова, так и А.Белого. Суть их разногласий в том, в какой форме и как реализует человек свое право участвовать во вселенском преображении. Будет ли художник тираном, осуществляющим насилие над действительными формами жизни,— эта точка зрения близка Белому; или же он направит все свои силы, свою волю не на поверхности вещей, а будет “прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей”⁵ и так способствовать вселенскому преобразению — как представляет себе задачу художника-теурга Иванов.

В своем понимании эстетических задач Вяч.Иванов близок соловьевской традиции. В его теории получили свое продолжение и развитие принципы положительной эстетики, преобразенной и очищенной от нигилистических влияний Вл.Соловьевым. От него Иванов унаследовал умение ценить явления реальной действительности и находить в них отблеск божественной идеи. Эта часть теории Иванова была наиболее ценной и привлекательной для писателей и поэтов младшего поколения, преодолевающих влияние декаданса.

Не являясь, по существу, противником идеи Иванова о взаимодействии двух течений — реалистического и идеалистического — в художественном творчестве, Белый как бы конкретизирует ивановские абстракции: анализирует это взаимодействие не в мировом литературном процессе, как делал Иванов, а в границах субъективного творческого процесса. “Идеализм и реализм суть моменты в процессе творчества, но не самые пути творчества,— утверждает он,— ибо всякий подлинный художник в процессе восприятия возникающих образов — реалист; в процессе же воплощения он — идеалист”⁶. Иванов рассматривает различные культурные эпохи — от античности до современности,— показывая, как под влиянием разных обстоятельств доминирующей становится реалистическая или идеалистическая тенденция; анализирует разные формы искусства, развитие которых происходит под влиянием непрекращающейся борьбы двух изначально при-

существующих в искусстве тенденций — идеализма и реализма. Подробная характеристика этого процесса дана в статье Вяч. Иванова “Два течения в современном символизме”⁷, опубликованной в “Золотом Руне” (1908). Идеализм, пишет Иванов, стремится воплотить в произведении искусства достойные бытия явления, в то время как реализм утверждает вещи, имеющие бытие. Художник-реалист стремится к объективной правде; художник-идеалист — к субъективной свободе, к самоопределению, отказываясь от необходимого для ознаменовательного творчества самоподчинения. Руководствуясь своей волей, идеалист творит символы, обобщая явления феноменального мира, тогда как реалист постигает феномены как символы. Для идеализма характерно “успокоение в статическом”, “наполнение души завершенным образом”⁸. Реализм сообщает новое движение душе художника, открывает новые прозрения, “делает прививку некоего динамического принципа”⁹. Различны, по мнению Иванова, и гносеологические основы этих двух типов творчества, ибо реализм и идеализм предстают в его трактовке не только как эстетические нормы, но и как различные типы мирозерцания: в первом случае — “наивный реализм” или “мистический реализм”; во втором — убеждение в “нормативном призвании автономного разума”¹⁰.

Обращаясь к символизму современности, Иванов и в нем находит изначально присущие художественной деятельности два начала — реалистическое и идеалистическое. Реалистический символизм стремится к “постижению сокровенной жизни сущего”; видит истинную реальность вещей (*realia in rebus*), но не отказывает в относительной реальности и всему феноменальному, так как оно вмещает реальнейшую действительность, “в нем скрытую и им же ознаменованную”¹¹.

Основой идеалистического символизма Иванов считает воинствующий субъективизм, поэтому правомерным ему кажется отождествление этого течения в современном символизме с декадентством. Доказательством, по его мнению, служит равнодушие символистов-декадентов ко всему, что находится вне сферы индивидуального сознания — в области объективной и трансцендентной: “важно, что он устремлен на сохранение души своей, в смысле ее утончения и обогащения ради ее самой, что в нем не дышит дух Диониса, требующий расточения души в целом, потери субъекта в великом субъекте и восстановления его через восприятие последнего, как ре-

альный объект”¹². Идеалистический символизм, интимное искусство утонченных, в отличие от реалистического символизма — келейного искусства, он рассматривает как один из этапов на большом пути, ведущем к раскрытию в символе мифа, т.е. “объективной правды о сущем”¹³.

Своеобразным воплощением этого ивановского тезиса, а также ряда других положений его символично-реалистической теории, является публиковавшаяся в “Золотом Руне” за 1909 год повесть Кузмина “Нежный Иосиф”. Но и в произведениях других авторов, связавших свою судьбу с символизмом и значительно менее независимых в своем творчестве, чем Кузмин, проявляется неосознанное стремление воплотить в своем творчестве образы мира реального. Эта реалистическая тенденция в символизме свидетельствует о постепенном выходе русских писателей и поэтов за пределы декаданса. Интересно замечание, сделанное Н.Бердяевым по поводу декадентской литературы и литературы нового типа, которую он характеризует как мистический реализм: “Декадентство есть превращение плоти в слово, бытия в литературу; мистический реализм есть превращение слова в плоть, создание нового бытия <...> Декадентство имеет уклон к превращению плоти в слово в самой жизни, а не только в литературе, и в этом его анти-реализм”¹⁴. Превращение плоти в слово, бытия в психологию — одна из тенденций в символизме периода полураспада — 1907-1909 гг. Остро ощущал ее присутствие в произведениях некоторых своих современников А.Белый. Рецензируя в “Весех” книги Ф.Сологуба, он рассматривает творчество этого писателя как завершение реализма: “Гоголь из глубин символизма вычертил формулу реализма: он альфа его. Из глубин реализм Сологуб вычертил формулы своей фантастики — недотыкомку, ёлкича и др.; он — омега реализма. Чехов оказался внутренним, но тайным врагом реализма, оставаясь реалистом. Сологуб поднял знамя открытого восстания в недрах реализма”¹⁵. Но этот бунт со временем перерастает в желание соединить реалистические и символические начала творчества. Поиски желаемого синтеза продолжались в течение нескольких лет. Интересную оценку этому процессу дал в своей статье “Наши эпигоны” (1908) Эллис. Главный принцип символизма — “метод символизации” — он определяет как “закон ритмического перехода от реального к потустороннему”¹⁶. В этой формуле, как ему представляется, заключена идея сближения символизма и реализма, но

он же признает, что проблема соединения этих двух форм является “больным местом современной прозы”. В отличие от западноевропейских мастеров (Бодлера, Гюисманса, Роденбаха), которые не допускают досадных промахов, обращаясь к “методу символизации”, русские прозаики не в состоянии решить эту трудную задачу: “ни у одного из них мы не видим символизма, органически вырастающего из реального, вещь, постепенно переходящую в символ”¹⁷. Обращаясь к творчеству тех авторов-символистов, которые предпринимают попытки реформировать прозу, Эллис не видит в их произведениях и намека на возможное решение этой проблемы. “Ни изобразительный, но кричащий и слишком маркий, несмотря на всю свою оригинальность, язык А.Белого,— пишет он,— ни капризный и сумеречно-бледный, как-то своеобразно безвольный и как бы чахоточный язык г-жи Гиппиус, ни лишенный выдержанности, хотя и меткий язык Ф.Сологуба, ни дионисическое эсперанто Вяч.Иванова,— не способны дать ясного понятия о завоеваниях нового стиля в области прозы. И уже во всяком случае линия развития новой прозы должна быть проведена мимо Мережковского, в самых лучших страницах которого слишком много содержания и слишком мало стиля”¹⁸. Неутешительными кажутся ему и предпринятые писателями других направлений поиски. Наряду с открытым возвратом к реализму Арцыбашева, Ценского и Каменского, существуют в реалистической прозе неудачные эксперименты М.Горького, которые не представляют интереса, особенно в сравнении с чеховской мудрой прозой, “честно-реалистической, бледной, но не бесцветной, робкой, но грациозной”¹⁹. По-детски беспомощна и наивна предпринятая Л.Андреевым “символизация”. Но более всего Эллис недоволен был опытами Б.Зайцева, стиль которого — “порождение “синтеза” между старым реализмом и худо понятым символизмом”²⁰. Такого рода “декадентски-реалистический стиль” (“стиль эпигонов”) характерен для авторов, работающих, как и Б.Зайцев, в жанре “лирической прозы”. Негативно оценивал “лирику в прозе”, также ссылаясь на творчество Б.Зайцева, Валерий Брюсов. В рецензии, посвященной разбору повести М.Кузмина “Приключения Эме Лебефа”, он так характеризует этот род литературы: “Среди молодых русских беллетристов есть целая группа, которая думает, что в рассказе именно рассказа-то и не должно быть. Самый видный среди этих писателей — Борис Зайцев, который всячески старается обра-

тить свои рассказы в лирику. В его произведениях по большей части ничего не происходит, ни о чем не повествуется, и форма рассказа служит для него только предлогом, чтобы низать ряд образов, ряд картин, связанных между собою только общим настроением”²¹. Такого рода “лирика в прозе” не может служить заменой настоящего рассказа, где должны быть и “логика развивающихся событий, и яркость изображаемых характеров”²². “Лирике в прозе” он противопоставляет творчество М.Кузмина, сила и прелесть рассказов которого “не в лирических отступлениях, не в отдельных образах и эпитетах, но в самом замысле повествования, в его интриге и в развитии характеров”²³. Помимо совершенства формы, Брюсов обращает внимание и на то, как точно воссоздана в этой ранней повести Кузмина духовная атмосфера беспечной и легкомысленной Европы XVIII века, пляшущей “на вулканической революции”. Причем передана она не в пространных авторских характеристиках, отвлеченных от основной сюжетной линии, а в тех мелких эпизодах, лаконичных и верных зарисовках типов, встреченных юным Эме на улицах французских, итальянских, германских городов, в которых запечатлена беспокойная, полная опасностей, но все-таки счастливая жизнь, оборвавшаяся в тот момент, когда “скатилась с эшафота голова Людовика XVI”²⁴.

Вопрос о том, имеет ли право на существование “лирическая проза”, оказался в центре внимания еще и потому, что многие поэты в эти годы совмещали писание стихов с созданием прозаических произведений и нередко использовали в эпических жанрах приемы письма, характерные для лирического рода литературы. По-разному оценивалась проза поэтов писателями и критиками разных направлений. З.Н.Гиппиус, поэтесса и одновременно автор многочисленных прозаических произведений, была убеждена в том, что проза поэта по уровню мастерства всегда будет ниже написанных им же стихов. Рецензируя сборник В.Брюсова “Земная Ось”, она высказывает следующую мысль: “У хорошего поэта не может быть совершенно плохой прозы, как у хорошего прозаика — очень плохих стихов; но у того и у другого эта не главная, вторая для него форма, — в громадном большинстве случаев ничего не прибавляет к облику художника. А бывает, что и вредит: в несвойственной одежде резче выступают недостатки, индивидуальные слабости данного дарования, и мы, заметив их в прозе поэта, невольно ищем тех же невер-

ных нот его и в стихах. Очарование и доверие уменьшаются²⁵. Негативно оценивает она попытки современных беллетристов нового типа приблизить прозу к стихам. Искания новых форм, естественно, необходимы, но достигнуть положительного результата в этих поисках не удастся, если идти по пути полумеханического сближения прозы и стихов, убеждена З.Гилпиус.

Несколько иную позицию в этом вопросе занимал Кузмин, много внимания уделивший в своих литературно-критических статьях проблемам дальнейшего развития русской прозы. В опубликованной в журнале "Аполлон" (1912) рецензии на сборник рассказов рано умершего поэта Виктора Гофмана "Любовь к далекой" содержатся интересные размышления о тех преимуществах, которыми, по его мнению, обладает проза поэтов. "Когда поэты пишут прозу (Пушкин, Лермонтов, Готье, Брюсов), — замечает он, — у них получается та особенная четкость и, если хотите, сухость, которая нас так пленяет и которой не встретишь у прозаиков, не пишущих стихами (Гоголь, Достоевский, Ремизов)"²⁶. Отмеченные Кузминым "четкость" и "сухость" являются неотъемлемым качеством большинства его собственных прозаических произведений. Свойственны они и прозе Тэффи. Позволяя себе стилистические излишества и "красивости" в поэтическом творчестве, она безжалостно изгоняет из своих рассказов метафоры и эпитеты, которые, сотканные в роскошное, иногда экзотическое, полотно стихотворных строк, украшают поэзию Тэффи. Появляющиеся в прозаических текстах поэтические образы используются ею в тех случаях, когда созданный с их помощью иронический подтекст помогает писательнице усилить комизм ситуации или придать своим "лирическим" излияниям комическую окраску. Контрастно противопоставленные основному тону повествования, эти, как правило, не к месту появляющиеся поэтические "красивости" нередко помогают Тэффи разоблачить нелепость охватившего многих ее современников увлечения "роковыми" страстями, которые непременно должны привести к трагической развязке. Так построен вошедший в первую книгу Тэффи рассказ "Страшный прыжок". Ему предшествует посвящение — "Герману Бангу и прочим авторам рассказов об акробатках, бросившихся с трапеции от несчастной любви". Пародия на рассказы о несчастной любви, он написан в характерной для подобных произведений "мелодраматической" тональности, кото-

рая постоянно, тем не менее, перебивается разрушающими трагический накал страстей замечаниями автора: “Гибкая, стройная, то прямая, как стрела, то круглая, как кольцо, то изогнутая, как не знаю что, кружилась Ленора”²⁷. Далее описывая свою героиню, Тэффи доводит до абсурда стилистический прием, популярный у третьесортных “модных” авторов: слова — “Я люблю тебя!” — “шептали” длинные волосы акробатки Леноры, “говорили” ее “напряженно-дрожащие” руки и, наконец, “кричали ее вытянутые ноги”. Как вполне естественное (и в то же время неожиданное для любителей бульварного чтива) завершение “трагической” истории любви акробатки и толстого господина в цилиндре воспринимаются заключительные строки рассказа: “На другой день Ленора, получив тройной сбор за бенефис, купила у вдовы портного хорошенький домик с огородом, приносящим пользу и удовольствие”²⁸. Таким образом, “большой” вопрос современной русской литературы — соединение поэзии и прозы — решен писательницей в юмористическом ключе. В случае с Тэффи поэтический дар не только помогал ей создавать точно выверенные в стилистическом отношении произведения, но и иронизировать по поводу “безжизненных” устремлений русского общества, не желающего читать о том, что происходит в действительной жизни.

Нередко, наряду с рассказами, построенными на бытовом материале и развивающими ту линию в русской юмористической прозе, которая представлена ранним творчеством А.Чехова, Тэффи создает произведения другого рода, где в комической форме изображает “победу” декадентских настроений над здравым смыслом, в литературе выразившуюся в повсеместном распространении новых субъективно-идеалистических форм отражения реальной жизни в искусстве. Об этом свидетельствует расцвет эпигонской литературы, эксплуатирующей поверхностно усвоенные приемы и формы, созданные писателями-декадентами.

Сетования на быструю и сомнительную победу новых идей в литературе можно было обнаружить и в критических выступлениях символистов, причем как “соборников”, так и сторонников “чистого” символизма. Подобные мысли выражены в статье Евг.Аничкова, опубликованной в “Золотом Руне (1908). “Все вдруг заговорили о форме,— пишет он,— ничто интеллигента-эстета более не пугает — ни декадентство, ни символизм, ни импрессионизм, ни стилизация ... И

вот жутко от этого. Нет, не хочется праздновать победу над прежней эстетикой без эстетики”²⁹. Разочарование в новых формах, охватившее их создателей,— исходная точка в том движении к прежним эстетическим нормам, которое становится ведущей тенденцией в творчестве представителей разных школ и завершается возрождением пушкинской традиции в русской прозе, в чем некоторые видели свидетельство утверждения в литературе начала XX века классицистического канона, ибо для России классицизм — это Пушкин. В символизме русская литература проделала в обратном порядке тот путь, который привел в конце XIX века к выработке тезисов нового искусства: сначала переоценка “заветов отцов”, причем не только в литературе, но и в сфере идеологии, что проявилось в возрождении народнического идеала (хотя и характеристика народа, и “хождения в народ” были принципиально иными); расширение функций искусства, включая идеологическую,— и, вскоре после этого, почти одновременно, еще один шаг в прошлое — к пушкинскому гармоническому идеалу в искусстве. Возврат к прежним идеалам повлек за собой и возобновление литературных споров о назначении искусства в тех его аспектах, которые характерны были для середины XIX века.

Но прежние идеалы и эстетические нормы возвращаются обогащенные теми открытиями, которые были сделаны творцами нового русского искусства, стремящимися если и не реализовать в полной мере, то хотя бы наметить пути реализации синтеза символизма, искусства, сосредоточенного на отражении субъективного мира личности,— и реализма, целью которого является воспроизведение реальности объективной. Такого рода соединение субъективного и объективного взгляда на мир представлено в романе А.Белого “Серебряный Голубь”. Кузмин, которому близок был такой подход к отражению реального мира, анализируя прозу “Весов” в “Аполлоне” (1910), охарактеризовал этот роман как “символико-реалистический”. В своем художественном творчестве он также стремится, преображая мир творческой фантазией, сохранить присущие реальной жизни черты — не столько изменять, сколько прозревать сущность явлений, не выходя за пределы наличной действительности. Теоретически обосновав необходимость смены эстетических законов символизма старого образца новыми, реализовав на практике некоторые принципы своего “кларизма”, Кузмин подготовил почву для появления

новой русской прозы, не испытывающей страха перед явлениями мира реального, свободной от идеологического диктата. В своем примирении с действительностью он был более последователен, чем символисты, хотя не без помощи последних ему открылась ценность реального мира.

Исподволь и постепенно складывающаяся в символизме тенденция объективного восприятия мира получает свое окончательное воплощение и развитие в теории Иванова и его последователей. Практически осуществляются заветы “реалистического символизма” в творчестве А.Белого. Этап “идео-реализма” проходит в своем творческом развитии и Кузмин и преобразовывает его в “кларизм”.

Стремление освободиться от хаоса окружающего мира, монистическое восприятие жизни свойственны были поэтам и прозаикам нового поколения — представителям постсимволистского этапа в истории русской литературы. “Кларизм” формы и содержания отличал этих авторов, в то время как культивируемое символистами двоемирие превращало их произведения в ребусы, разгадать которые часто бессильны были сами авторы. Интересна, в связи с этим, появившаяся в 1916 году в “Аполлоне” статья А.Гидони “Омраченный Петербург”, посвященная новому роману А.Белого — “Петербург”. Автор статьи полемизирует с теми, кто возводит роман Белого “на непререкаемую высоту, на высоту новых форм, на высоту гениального прозрения”³⁰, в частности, с Н.Бердяевым, в статье которого “Астральный роман” дана высокая оценка “Петербургу”. Роман А.Белого, считает Гидони, — свидетельство духовной несвободы его автора. «Мы не ощутили “Петербурга”, — пишет он, — как царства внутренней свободы его создателя, не захотели быть в двойном рабстве, в рабстве гипноза у несвободного. И мы отложили эту книгу с тягостным для себя сознанием: вот книга, написанная человеком, имеющим все элементы вдохновенности, кроме одного — силы сопротивления»³¹. Всякий истинный художник должен уметь освобождаться от случайностей, от своих собственных умозрений, и в этом преодолении хаоса “великим кормчим” художника будет его душа. Талант Белого, лишенный кормчего, “все время преодолагает, без преодоления”³². Оценка, данная роману А.Гидони, критиком акмеистической школы, базируется на тех новых принципах отражения мира, которые пытались внедрить в литературную практику своих современников акмеисты. Принцип самоподчинения, расто-

чения души в целом (независимо от того, что собой представляет это “целое”), исповедуемый символистами, заменен у акмеистов идеей преодоления своих собственных сиюминутных настроений и подчинения случайностей вершинному замыслу. Только этот путь сопротивления хаосу откроет русскому искусству новые горизонты, освободит от “психологического протоколизма”³³.

Но — “Воистину опасен путь, который называют символизмом!” — восклицает критик-акмеист В.Чудовский. В его статье, посвященной романам В.Брюсова, З.Гиппиус и Д.Мережковскому, опубликованным в “Русской Мысли”, помимо критических замечаний в адрес символистской прозы, содержатся позитивные размышления о том, что ожидает русскую прозу в случае ее освобождения из плена символизма. Достижением предшественников он считает окончательный их отказ от натуралистического повествования, о чем свидетельствуют, по его мнению, исторические романы В.Брюсова (“Огненный Ангел”, “Алтарь Победы”), в большей степени предопределившие возможность перехода русской прозы на новую ступень, чем изящная проза Мережковского и Сологуба. Но сам уход писателей-символистов в историческую экзотику доказывает, что произведения их — отрицание прежних форм без замены их полноценными новыми формами. Эту задачу призвана выполнить акмеистическая проза. “И вот,— пишет Чудовский,— перед новой эпохой, начало которой исповедуем мы, лежит большая и прекрасная задача: не теряя ничего из того громадного культурного и художественного опыта, который сказался в повествованиях Брюсова, создать новый, акмеистический, т.е. вершинный роман, который художественно претворил бы нашу родную русскую жизнь, но уже со всей полнотой сознания жизни мировой; который соединил бы внешний размах “Войны и мира” и внутренний размах символизма с тем новым животворным духом вершин, духом всеобъемлющей полноты, которого хотим мы <...>”³⁴.

Появление новой школы прозаиков, сознающих свою предметную связь с символизмом, но уже освободившихся от догматов символического искусства, происходило за пределами акмеизма. Какими бы резкими ни были отзывы акмеистов, и они “превозмогали без преодоления”, не обрели духовной свободы, а потому не смогли воплотить идею “вершинного романа” в своем творчестве. Неизменна по сути и по форме проза С.Городецкого, и в 1910-е гг. продолжающего

разрабатывать неисчерпаемую тему: “кладбище страстей”. Изменения, коснувшиеся рассказов Н.Гумилева, привели его, в конечном итоге, к повести (незавершенной) “Веселые братья”, в которой вдруг стала очевидной его зависимость от прозаических опытов Андрея Белого, А.Ремизова, проявившаяся и в стилистических заимствованиях, и в самом замысле этого близкого к “Серебряному Голубю” произведения. Только О.Мандельштам, об акмеистических пристрастиях которого вряд ли можно говорить серьезно, совершил прорыв, став создателем прозы совершенно нового типа — в “Шуме времени” и в “Египетской марке”, произведениях, написанных как бы вопреки рецептам, публиковавшимся в свое время в “Аполлоне”.

Более плодотворным оказался путь, по которому пошел М.Кузмин. Сотрудничество в “Аполлоне” позволило ему вступить в спор с символистами не только на страницах своих художественных произведений, но и в литературно-критических заметках, регулярно публикуемых в журнале. Ему принадлежит совершенно особая роль в установлении нового, лишенного предвзятости, отношения к миру реальному в его житейских проявлениях. Уже в ранней своей повести “Крылья” писатель постоянно напоминает о том, что стремление к духовному совершенству не должно лишать человека обыкновенных земных радостей, что возможно разумное сочетание высоких помыслов и обустроенной повседневной жизни. По мере нарастания противоречий между Кузминым и его бывшими соратниками-символистами, все более отчетливо проявляется стремление писателя изгнать из своих произведений “дух праздности, уныния и любоначалия” (св.Ефрем Сирин), “ибо от этих духов происходит возвышенное и унылое празднословие и отвращение от жизни с ее трудностями и радостями” (“Высокое искусство”, 1910).

О том, что искусство должно вернуться в реальный мир, писали многие авторы, что и позволяет говорить о сложившейся тенденции: освободить искусство от несвойственных ему функций. В статье, посвященной первому выпуску “Трудов и Дней” (органа обновленного символизма) и опубликованной в “Аполлоне” (1912.— № 5), об этом пишет В.Чудовский. Стремление “нео-символистов” соединить искусство с религиозной философией он считает крайне опасным, так как оно угрожает превратить художественную жизнь, “со всюю действенною правдой творческих исканий, в какую-то

созерцательную гностику. Жизнь перестанет быть жизнью и сделается предметом отвлеченного познания. Такая гностика — присвоение человеком права, принадлежащего одному только Богу; человек же должен жить”³⁵.

Не менее интересна другая статья, написанная М. Волошиным и появившаяся двумя годами раньше (Аполлон.— 1910.— № 4), — “Анри де Ренье”. Как и многие, Волошин рассматривает символизм как необходимый этап на пути создания новой, более прогрессивной, литературной школы — “неореализма”. Началом этого нового движения в русской литературе он считает рассказы, повести и романы Андрея Белого, М. Кузмина, А. Ремизова и А. Толстого. Пройдя подготовительный период — декадентский символизм, — русская литература вплотную подошла к новому периоду, когда художник оперирует уже не с им самим созданными, законченными образами, требующими разгадки и напоминающими шарады, но, взглядываясь в явления преходящего мира, осознает их как символы: “Снова все внимание художника сосредоточилось на образах внешнего мира, под которым уже не таилось никакого определенного точного смысла; но символизм придал всем конкретностям жизни особую прозрачность”³⁶. Эта черта новой литературы, наряду с импрессионистической тенденцией, которую Волошин определяет как реалистический индивидуализм, способствовала превращению старого реализма (который был преимущественно изображением *pathe-morte*) в “неореализм”. Старому реализму свойственны были тщательное выписывание деталей, нагромождение подробностей: автор прятал самого себя в обилии вещей. В “неореализме” каждое явление имеет свое самостоятельное значение, из-под каждого образа “сквозит дно души поэта”. Основу и тон этой новой изобразительности дал импрессионизм (“Я изображаю не явления мира, а свое впечатление, получаемое от них”³⁷). Символизм научил прозревать в преходящем символы вечного. Таким образом, старый реализм, основанный на наблюдении и анализе, декадентский символизм и импрессионизм в своем поэтапном развитии создали предпосылки появления новой школы прозаиков, понимающих, что надо любить в мире именно преходящее, искать выражение вечного только в мимолетном. Особо подчеркивает Волошин роль анекдота в литературе “неореализма”. Писатель-реалист XIX века описывал “как всегда бывает” и недооценивал роль анекдота, который становится одним из важ-

нейших средств анализа характеров в неореалистической прозе. К жанру анекдота обращались в своем творчестве не только писатели-юмористы, но и “стилизаторы” — С.Ауслендер и Б.Садовской, которым всегда удавалось воссоздать с помощью анекдотической ситуации, положенной в основу сюжета, быт и нравы изображаемой эпохи.

Анекдотичны сюжеты многих рассказов Тэффи, где неожиданность развязки становится одним из важнейших средств выражения сути происходящих в духовной и материальной жизни русского общества тех лет процессов. Именно анекдот, исторический или современный, помогал молодым прозаикам избавиться от напыщенности и важности, культивируемых в символизме.

Интерес и благожелательное отношение к несерьезной юмористической литературе, раньше других освободившейся от глубокомысленных рассуждений, характерны для Кузмина в 1910-е годы — в пору его тесного сотрудничества с журналом “Аполлон”, где в это время регулярно печатались его обзоры, посвященные современной беллетристике. Даже бойкость пера, легкость не становятся в его глазах серьезным недостатком, хотя Кузмин сразу же обращает внимание на то, что Аверченко, в отличие от Тэффи, нередко злоупотребляет этим качеством. Не смущают его и неизбежные в комических жанрах искажения и шаржи, в чем он видит традиционную для русской прозы черту. В одном из обзоров, опубликованных в “Аполлоне”, Кузмин предваряет анализ новых изданий рассуждениями о том, что ожидает русскую прозу в ближайшем будущем. Предвкушая появление романов нового типа, по-новому отражающих современность, он предполагает, что и в новой русской прозе сохранится та “кривизна”, которая присуща была произведениям Гоголя, Салтыкова и Лескова. Сам Кузмин, которому не свойственен был литературный снобизм, нередко обращался в своем творчестве к низким жанрам, не только в драматургии, но и в прозе. К жанру юмористической прозы можно отнести рассказы “Бабушка Маргарита” (1916), “Набег на Барсуковку” (1914) (напоминает исторические анекдоты Б.Садовского). В романах и повестях 1910-х годов писатель также использует разнообразные формы комического. Особого внимания заслуживает роман “Плавающие-Путешествующие”, среди персонажей которого немало комических (Полина и ее кавалеры, к примеру), что не помешало автору в точности воссоздать не только быто-

вую, но и духовную атмосферу предреволюционной эпохи со свойственным ей ощущением непрочности бытия. Но то, что было позволено авторам юмористических рассказов, не произошло Кузмину, которого упрекали не только в склонности к этическому творчеству особого рода, но и в том, что он допускал в своих произведениях неестественное, с точки зрения многих критиков, соединение высокого и низкого: комическое в своей основе бытописание — и открытие новых горизонтов духовной жизни.

“В какой-то обездоленной провинции, почему-то называемой М.Кузминым Петербургом, и главным образом в духовном закоулке этой провинции, кабачке “Сова”, почему-то изображаемом М.Кузминым в роли какого-то средоточия столичного артистического мира, разворачивается суэта, которая преподносится читателю в качестве действия романа”³⁸, — так характеризует роман Кузмина Андрей Полянин, рецензент “Северных Записок”.

“Обездоленная провинция”, где люди заняты бесплодными “душевными трепыханиями”, нередко становится предметом изображения и в рассказах Тэффи. Но в ее произведениях отсутствует тот второй план, который неизбежно появляется в повестях и романах Кузмина, тесно взаимодействующего в своем творчестве с эстетикой символизма. Традиционное для юмористической литературы искажение мира реального в произведениях Кузмина приобретает особый смысл. Всегда выступающий против отвлеченностей в искусстве, Кузмин абстрактные идеи, бытующие в его эпоху, представляет в том преобразованном, искаженном воспринимающим их человеком виде, в котором они только и могут существовать, соприкоснувшись с реальностью. Следовательно, предметом изображения для Кузмина становится не жизнь идей, как это было в прозе символистов, но жизнь людей, усвоивших и по-своему преобразивших эти идеи. Такая трансформация высокого в низкое (и наоборот) становится источником комического эффекта во многих серьезных повестях и романах Кузмина. Эта традиционная для русской юмористической литературы черта характерна была и для Тэффи, высмеивающей в своих рассказах несуразности быта и бытия человека.

Очевидно, что кузминское стремление к ясности и определенности вступает в противоречие с одним из основных пунктов эстетики символизма, требующей многомерного и

многозначного образа-символа. Не удивительно, что автор манифеста "О прекрасной ясности" и его единомышленники, освобождаясь от символических туманов, стремились к упрощению центрального понятия в символизме — символа — и рассматривали его всего лишь как одно из средств художественной выразительности.

Предпосылки этих требований ясности и прозрачности формируются еще в эстетике символизма. Акмеизм, в свою очередь, отмечает предложенные символистами поиски высшей реальности, предлагая обратить свои взоры на те предметы, которые окружают человека в земной жизни и в которых запечатлена, материализовавшаяся в мельчайших деталях быта, духовная жизнь личности и общества. Теперь, вместо характерных для символистской прозы высокопарных рассуждений и поучений, сопровождаемых бытовыми иллюстрациями, которые призваны доказать правоту автора, в произведениях писателей и поэтов нового поколения появляется лишенное идеологической подоплеки воспроизведение обыденной, повседневной жизни. К этому времени освобождается русская проза нового образца от того излишне серьезного тона, которым отличались произведения Л.Толстого и Достоевского, не говоря уже о народнической литературе, в массе своей лишенной той глубины и силы мысли, которые свойственны были произведениям подлинных мастеров, сохранившей лишь важность интонаций. Молодые прозаики как бы предлагали забыть на время о том, что поэт в России больше чем поэт, и заняться своим прямым делом — созданием художественных произведений, а не учебников жизни.

¹ *Виппер Р.* Символизм в человеческой мысли и творчестве // *Русская Мысль.*— 1905.— № 2.— С. 109.

² *Чеботаревская Анаст.* Тэффи. И стало так ...: Юмористические рассказы. Изд. М.Г.Корнфельда. С.-Петербург, 1912 // *Новая Жизнь.*— 1912.— № 7.— С. 257.

³ *Белый А.* Смысл искусства // *Белый А.* Символизм.— М., 1910.— С. 112.

⁴ Там же.

⁵ *Иванов Вяч.* Две стихи в современном символизме // *Золотое Руно.*— 1908.— № 3/4.— С. 89.

⁶ *Белый А.* Смысл искусства // *Белый А.* Символизм.— М., 1910.— С. 113.

⁷ Начало статьи появилось в № 3/4 “Золотого Руна” за 1908 г. под названием “Две стихии в современном символизме”. Окончание статьи — в № 5 — имело несколько иное название: “Два течения в современном символизме”.

⁸ *Иванов Вяч.* Два течения в современном символизме // Золотое Руно.— 1908.— № 5.— С. 45.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ *Бердяев Н.* Духовный кризис интеллигенции. Сб. статей.— Спб., 1910.— С. 27.

¹⁵ *Белый А.* Далай-лама из сапожка // Весы.— 1908.— № 3.— С. 64.

¹⁶ *Эллис.* Наши эпигоны // Весы.— 1908.— № 2.— С. 63-64.

¹⁷ Там же.— С. 64.

¹⁸ Там же.— С. 64-65.

¹⁹ Там же.— С. 64.

²⁰ Там же.— С. 65.

²¹ *Брюсов В. М. Кузмин.* Приключения Эме Лебефа. Спб. 1907.— М. Кузмин. Три пьесы. СПб. 1907 // Весы.— 1907.— № 7.— С. 80.

²² Там же.— С. 80.

²³ Там же.— С. 80.

²⁴ Там же.— С. 81.

²⁵ *Гиппиус З.* Проза поэта. В. Брюсов. Земная Ось. Рассказы и драматические сцены. К-во “Скорпион”. Мск. 1907 // Весы.— 1907.— № 3.— С. 69.

²⁶ *Кузмин М.* // Аполлон.— 1912.— № 1.— С. 68.

²⁷ *Тэффи Н. А.* Юмористические рассказы; Из «Всеобщей истории, обработанной “Сатириконом”».— М., 1990.— С. 101.

²⁸ Там же.— С. 106.

²⁹ *Аничков Евг.* Последние побеги русской поэзии. (Продолжение) // Золотое Руно.— 1908.— № 3/4.— С. 107.

³⁰ *Гидони А.* “Омраченный Петроград” // Аполлон.— 1916.— № 9/10.— С. 39.

³¹ Там же.— С. 39.

³² Там же.— С. 42.

³³ Там же.— С. 43.

³⁴ *Чудовский В.* “Русская Мысль” и романы В. Брюсова, З. Гиппиус, Д. Мережковского // Аполлон.— 1913.— № 2.— С. 76.

³⁵ *Чудовский В.* “Труды и Дни” // Аполлон.— 1912.— № 5.— С. 55.

³⁶ *Волошин М.* Анри де Реньё // Аполлон.— 1910.— № 4.— С. 27.

³⁷ Там же.— С. 28.

³⁸ *Андрей Полянин.* Литературная летопись. [М. Кузмин. Плавающие-Путешествующие. Пг. 1915.] // Северные записки.— 1915.— № 4.— С. 109.

*О.Л. Фетисенко
(Санкт-Петербург)*

“АВАНТЮРНЫЙ РОМАН” ТЭФФИ КАК РОМАН-МИФ

17 августа 1930 г. газета “Возрождение” начала публиковать “Авантюрный роман” Тэффи¹.

Название произведения, вышедшего отдельным изданием в 1932 г., выглядело по-газетному эффектным. Уже первыми рецензентами была отмечена разница между заглавием и “душой” романа, его подтекстом². История о любви, одиночестве, призрачности существования человека в современном мире “вправлена” в детективную фабулу с кражами, убийствами, разгадыванием тайн. Тридцатипятилетняя русская “манекен” Наташа (псевдоним, подлинное имя героини — Маруся Дукина) влюбляется в своего таинственного поклонника, называющего себя Гастоном Люкэ (парижского дансера, вооришку и альфонса Жоржика Бублика). Признаки детектива особенно сильны в первой части романа. В самых разных местах героиня видит украденные у нее деньги и узнает их по маленьким пятнышкам: “...Я всюду вижу эти зеленые знаки. Точно какой-то авантюрный роман. Тайна зеленого пятна...”³. После серьезного испытания, продажи краденной вещи, Наташа решает: “быть героиней какого-то авантюрного романа я не создана” (310). В одной из последних глав ее мечты напоминают кадры немого кино: “И она представляла себе жизнь, ту, на которую Гастон звал ее. Уголовный фильм, авантюрный роман. Она его спасает... ночью подплывает на лодке... они ползут по крыше. Она его, раненного, мчит на автомобиле... Они танцуют на пышном балу <...> А под утро она подает сигнал...” (343).

Кинематограф. Три скамейки.
Сантиментальная горячка...

Героиня этой истории, как и Наташа, стала жертвой “авантюрного романа”:

Ему — отцовское наследство,
А ей — пожизненная крепость⁴.

Классические детективы всегда “психологичны”, Тэффи пародирует эту традицию. “Жулик он или не жулик?” — думала Наташа, глядя на розовое, свежее лицо Гастона, на его детскую улыбку с ямочками и смеющимися ясными глазами.

— Я знаю, о чем вы думаете,— сказал Гастон.— И отвечу вам прямо: “Да”.

Наташа смутилась.

— О чем же я, по-вашему, думала?

— Обо мне.

— Но что именно?

— Ага, значит, признались, что обо мне <...> Так вот, повторяю снова: “Да”. И прибавлю: “Безумно”.

“Какой он, однако, слава Богу, болван”, — облегченно вздохнула Наташа” (279).

Но “Авантюрный роман” — это не только пародия на литературные и кинематографические детективы. Не менее важным для автора было “житейское” значение слова “роман” — любовная история (“Так начинается лубочный Роман красавицы графини...”): “Ее тревога последних дней, и подозрение, и страх, все складывалось и давало сумму — “интересный роман” (297). Сочетание любовной, “психологической” и “авантюрной” (плутовской) линий в книге Тэффи восходит к традиции, начатой романом “Манон Леско”⁵. Кроме того, в построении “Авантюрного романа” есть некоторые особенности, свойственные символистскому роману-мифу (использование мифологических и литературных архетипов, тема двойничества, активная роль в развитии сюжета снов, особая функция эпитафов и т.д.). Этому кругу вопросов и будет посвящено наше сообщение.

История любви Наташи, по крайней мере в первой половине романа, напоминает преломление мифа об Амуре и Психее (в частности, в мотиве поисков пропавшего возлюбленного). Сходство героя с Амуром эллинистической традиции легко прочитывается в тексте. Начиная с первых страниц, он называется “мальчиком” (хотя Гастону 22 года), у него детское лицо, “надутая верхняя губа” (270), ямочки на щеках и т.п. Потеряв Гастона, Наташа видит его во сне ребенком, “которого унесли и где-то мучают” (348). В предпоследней главе перед ней наяву предстает этот ребенок из сна,

сходство его с Амуром здесь становится еще более очевидным: “Прямо к ней, тяжело и осторожно шагая толстыми голыми ножками, шел крошечный рыжий мальчик. Он смеялся веселыми глазками, и верхняя губка его надулась, словно припухла, и маленькие ямочки дрожали в углах рта.

Глядя на это приближающееся к ней, ужасное своим сходством милое личико, Наташа задрожала от отчаяния” (350—351).

14 глава романа представляет собой развернутую аллюзию на другой инвариант мифа об Амуре — анакреонтическое стихотворение Ломоносова “Ночную темнотою...”. Больной, испуганный чем-то Гастон приходит к Наташе за помощью: “Вы одна у меня на свете <...> Наташа, полюби меня, удержи меня около себя, не отпускай” (319). Как и в предыдущих главах, здесь подчеркиваются “детские” черты персонажа: “заплаканный как ребенок, с припухшим ртом”, “детское пухлое лицо, рот обиженного ребенка”; “бедный мой мальчик”, — говорит Наташа, глядя на него (319): “Мальчик мой, бедный заблудившийся мальчик!” (320).

Так и у Ломоносова — Купидон приходит с просьбой приютить и согреть его.

Чего ты утрашился?
Я мальчик, чуть дышу,
Я ночью заблудился,
Обмок и весь дрожу.

Согревшийся Купидон решил испытать свой лук и пронзил стрелой грудь хозяина дома:

Ты будешь век крушиться
Отнынь, хозяин мой⁶.

Для Наташи “стрелой Амура”, предопределившей дальнейшее развитие сюжета, послужила фраза, произнесенная спящим Гастоном по-немецки: “Ich habe Angst, Mama!” (“Я боюсь, мама!”).

Соперница Наташи-Психеи — Любаша, или баронесса фон Вирх, “куртизанка высокого полета”⁷. Прошлое этой героини, как история мидян, было “темно и непонятно” (282), возраста ее никто определить не может: Любаша всегда пребывает в возрасте 30—35 лет. Если говорить о мифологичес-

ких прообразах, то это, конечно, Афродита (отсюда имя Любаша).

“На широком низком диване, вся зарывшись в золотые подушки <...> полулежала розово-золотая хозяйка дома.

В белом атласном халатике, отбросив широкие рукава так, что видны были до плеч ее сверкающие круглые руки, закинутые за пушистую, сияющую белокурую голову, тонкая, но не худая, с легкими ямочками на щеках, на розовых локтях, она казалась солнечным лучом, брошенным на эти золотые подушки, и иными словами, как “сверкает”, “сияет”, “слепит”, о ней и говорить было нельзя” (285).

Обратим внимание на розово-золотые тона портрета и на сходство с Гастоном (“ямочки”, белокурые волосы и т.д.). Им и следует быть похожими: Амур-Эрот напоминает свою мать Афродиту. Объединяет этих героев символика света (но света призрачного, ложного): солнечные черты Любаши и семантика выдуманной фамилии Люкэ. Не от латинского ли *lux* она образована?⁸

У Любаши-Афродиты есть свои “три грации” — приживалки Фифиса, Мордальоновна и Гарибальди. Сами прозвища этих дам переводят повествование в комический план. Есть и “Гефест” — муж, которому Любаша ежедневно изменяет. Вместо цветов, атрибута богини (они появятся позже, вместе с очередным богатым покровителем), в гостиной Любаши — тряпки, окурки, остатки еды, пустые бутылки, “шелковисто-сальные зловещей величины карты” (286); эти карты предскажут Наташе возвращение домой “по воде”, что и сбудется в финале романа.

Помимо этой “мифологической” системы персонажей, одним из оснований для сближения поэтики Тэффи и символистов можно считать катарсическую функцию небесных пейзажей-мистерий в последней части “Авантюрного романа”, напоминающих прежде всего пейзажи из “Петербурга” и симфоний Андрея Белого.

“Вечер был тихий — прелестные облака над морем, розовые, перистые, как опавшие крылья ангелов, горели сладостно и безболно” (335). “На небе в это время совершалась мистерия: неслись белые воздушно-облачные видения, туда, к горизонту, где залегло темное, недвижимое и неумолимое. Белые видения гасли, таяли, умирали и все-таки не останавливали своего жертвенного стремления...” (350).

В третий раз таким же будет закат и в последней сцене, когда рыбаки найдут тело Наташи: “море было спокойно, и вечер, осененный ангельски-розовым крылом неба,— благостно тих” (357). Именно этой “благостью” неба вызваны последние слова романа, произнесенные католическим священником: “In manus Tuas, Domine” (“В руки Твои, Господи...”).

К роману-мифу “Авантюрный роман” приближают его эпитафии (их нет только у двух из 24 глав, у седьмой и восьмой). Всего их 36, 20 из них — на французском языке, по-французски цитируются даже “иноязычные” авторы (Феокрит, Шекспир, Фрейд, Валье Инклан). Источники взяты из разных эпох и образуют как бы “малую историю литературы” — от IV в. до РХ до 20-х гг. нашего столетия. Разноязычные эпитафии вступают в своеобразные диалоги, спорят (например, в 15 главе противопоставлены легкомыслие французской “песенки” и трагизм русской “песни”, в 14-й — поэтизация любви в эпитафиях из Феокрита и ранней пьесы Франса и слова Мити Карамазова о “живодерности”), чаще же они вторят друг другу (10 гл.— Брюсов и “История Франции”, 16 и 21 гл.— Мориак и Ларошфуко, 22 гл.— Пруст и Мориак).

Второй эпитаграф к первой главе, а во многом и ко всему роману: “Кирджали был родом болгар”. Расширим контекст этой цитаты из пушкинской повести: “Кирджали на турецком языке значит витязь, удалец. Настоящего его имени я не знаю”⁹. Т.о. эпитаграф вводит тему маскарада, герои, забывшие или скрывающие свое настоящее имя и национальность,— вот действующие лица романа. По наблюдению Э.—Б.Нитраур, в атмосферу обмана и иллюзий втянуты в “Авантюрном романе” все герои¹⁰. Добавим: и настоящего имени нет ни у кого из них, за исключением барона фон Вирха (но его “маскарад” социальный, барон стал чернорабочим) и еще двух эпизодических персонажей. Болгарское происхождение пушкинского героя отзовется в 9 главе в рассказе Гастона: “Мой отец был выходец из Болгарии, известный богач <...> Но он был чистокровный француз” (298). Ср. в 15 главе: “Отец мой был выходец из Америки...” (324). Эпитаграф является одновременно и началом “детективной линии” в романе. Ведь Кирджали — разбойник, к этой “категории людей” можно отнести и героя Тэффи.

В романе изображен “перевернутый” мир (“кошмар”, “галлюцинация”), в рассказе “Сырье” эмигрантский Париж сравнивается даже с загробным миром. А в “перевернутом” мире не кажется удивительным, например, то, что главный герой по характеру, внешности и поведению может напоминать не только ребенка (Эрот), но и женщину, поэтому некоторые эпитафии, относящиеся к женскому образу в источнике, в “Авантюрном романе” композиционно соотношены с образом Гастона Люкэ.

Первый эпитаф к 14 главе в подстрочном переводе на русский звучит так: “Твои слезы текли для меня, мои губы их осушили”. Это цитата из драматической поэмы А.Франса “Коринфская свадьба”. Для правильного понимания эпитафа снова необходимо расширить контекст.

Дафна (плача): Я думаю сейчас о море и о нас,
О днях томительных, о снах, что бездыханным
Тебя покажут мне на берегу песчаном.

Гипсий (после
долгого поцелуя): Я слезы пью твои, что льются обо мне.
К чему искать угроз в грядущем нашем дне?¹¹

У Тэффи плачет мужчина, а слезы “осушает” женщина (потом именно она окажется на берегу моря “бездыханной”): “Он плакал и целовал ее солеными от слез губами” (319).

Женские слезы часто являются сильнейшим “стратегическим” средством порабощения любящего (соответственно у Тэффи — слезы “бедного мальчика”). Третий эпитаф к 14 главе напоминает об этой стороне любовных отношений: “—...Такая, я тебе скажу, живодерность в них сидит, во всех до единой, в этих ангелах-то, без которых жить-то нам невозможно!

Достоевский. Братья Карамазовы¹²”.

Ясно, что эпитаф связан не с образом Наташи. Это отрывок из монолога Мити Карамазова о женщинах, вызванного упоминанием о Грушеньке. Гастон и Грушенька очень похожи. “Ей было двадцать два года <...> Она была очень бела лицом, с высоким бледно-розовым оттенком румянца <...> Верхняя губа была тонка, а нижняя <...> была вдвое полнее и как бы припухла <...> Алешу поразило всего более в этом лице его детское простодушное выражение. Она глядела как дитя, радовалась чему-то как дитя”¹³. Отметим и семантическое родство фамилий Светлова — Люкэ.

Эпиграфы к 17 и 18 главам вводят в роман новых персонажей, приближающих его развязку. В конце 16 главы действие переносится в Германию, в курортный городок Варнемюнде. Значение одного из корней этого названия “предостерегать, предупреждать” (от нем. warnen). Ср. в 20 и 22 главах сигналы предупреждения о шторме, которые Наташа еще не связывает со своей судьбой. “Завыли по ночам сирены <...> Предупреждали кого-то в далеких морях <...> И маяк настойчиво бросал свои лучи” (346).

Первый эпиграф к 17 главе — из Гейне. Источник легко установить — это стихотворение “Дурной сон” из книги “Романсеро”.

Во сне я вновь стал юным и беспечным,
С холма, где был наш деревенский дом,
Сбежали мы по тропкам бесконечным,
Рука в руке, с Оттилией вдвоём.

Что за сложение у милой крошки,
Глаза ее, как море, зелены —
Точь-в-точь русалка, а какие ножки!
В ней грация и сила сплетены <...>

И лилию, не зная, что со мною,
Я дерзостно протягиваю ей,
Воскликнув: “Стань, малютка, мне женою
И праведностью надели своей!”...¹⁴

Для эпиграфа Тэффи выбрала строчки из предпоследней строфы, так как в них звучит имя Оттилия, характерное для романтической литературы:

Heirate mich und sei mein Weib, Ottilie,
Damit ich fromm wie du und glücklich sei!

В “Авантюрном романе” Оттилией зовут кассиршу отеля, в котором остановились Гастон и Наташа. “И подумай только, ведь ее зовут Оттилия! <...> Я ее теперь так и называю” (332). “Что за сложение у милой крошки” у Тэффи трансформировано в следующее описание: “Плотно стянутое, твердое как пробка туловище и такие коротенькие ножки, что никогда не знаешь — сидит она за своей конторкой или уже встала” (331).

Предчувствуя возможность чем-нибудь поживиться, Гастон начинает ухаживать за кассиршей. Тэффи обыгрывает здесь ритуал целования руки, упомянутый в стихотворении Гейне (“Я весь дрожа к руке ее приник”), — он должен стать подготовкой к ограблению Оттилии. “Я буду ей петь песенки и подзову ее к роялю, а ты подсматривай из-за портьеры, и, когда я возьму ее за руку и поверну спиной к кассе <...> тебе достаточно только протянуть руку, чтобы схватить пачку кредиток...” (333). Для кассирши будет звучать песенка, повторяющаяся в романе несколько раз на разных языках: “Целую Вашу руку, мадам”.

Второй эпиграф к 17 главе из “Песен западных славян” Пушкина (“Грех велик христианское имя нареци такой поганой твари!”) возвращает нас к мысли о том, что “Авантюрному роману” свойственны черты романа-мифа. Э.—Б. Нитраур в своей диссертации уделила большое внимание излюбленному приему Тэффи — использованию черт животных для характеристики людей, чаще всего комической. К этому приему Тэффи обращается и в “Авантюрном романе”¹⁵, но здесь начинают действовать и животные — герои мифов и сказок, точнее — персонажи, получающие имя и внешность этих животных, выполняют их мифологические функции. Вернемся к 17 главе. Для Наташи фамилия кассирши оказывается важнее ее имени Оттилия. “”Фрау Фрош” зовут эту даму” (331). Der Frosch — по-немецки “лягушка, жаба”. Это значение сразу начинает “работать” в тексте. “Я удивляюсь, Госс,— говорила Наташа,— какое тебе удовольствие волновать эту жабу?” (332, см. также 344). В балладе “Феодор и Елена”, откуда взят эпиграф, тоже речь идет о жабе: с помощью этого животного околдовывают красавицу Елену. Ср.: в 10 главе появляется старуха-англичанка, похожая на “похоронную клячу”, и мальчик-дансер, напоминающий “циркового “человека-аквариум”, который глотает перед публикой живую лягушку” (303) — эпизодические персонажи, являющиеся двойниками главных действующих лиц.

Во многих мифологических системах лягушка (жаба) связана с хтоническим миром, болезнью, смертью. В соответствии с этим и фрау Фрош принадлежит к числу персонажей, враждебных Наташе, приближающих ее Смерть. Но, с другой стороны, в сказках лягушка часто становится помощницей героя; например, она может сообщить ему необходимые све-

дения. Так и в “Авантюрном романе” именно от “жабы” Наташа узнает, что Гастон обманул ее.

В 18 главе появляется еще один “очеловеченный” представитель “подземного” мира — богатый голландец, “до смешного похожий на гигантскую рыбу” (334), “джентльмен-рыба”, с которым должна познакомиться Наташа. “В сером купальном трико и сером же каучуковом шлеме он еще больше был похож на рыбу, а фигура, с большим длинным животом и короткими ногами, была уже совсем какая-то дососья” (335). Начинаются совместные купания, пугающие Наташу, вызывающие у нее отвращение, страх, тоску. Как и положено “рыбе”, голландец общается жестами. Жест приглашения в воду будет повторен в одном из снов Наташи, где она услышит песенку русских мальчишек, обращенную к ней: “Полюбила рыбу-судачину, Принимала рыбу за мужчину” (341). Этот жест заманивает Наташу в море в последней главе романа, в которой, впрочем, действует не сам джентльмен-рыба, а лишь его тень (галлюцинация Наташи). Эпиграф к 18 главе, о “тени зверя” на “водной глади” взят из стихотворения Поля Фора.

Звали джентльмена-рыбу герр ван Фиск (т.е. буквально “рыба”). Предвестием его появления был рассказ парижской приятельницы Наташи о голландце, ухаживающем за ней, имя которого она не могла вспомнить: ван Грот, ван Крот, ван Корт. Крот — прекрасная фамилия для “подземного жителя”, семантика ее двойная — “крот” и “жаба” (ср. нем. die Krote).

В последний день, отправляясь на поиски голландца, Наташа надевает “зеленое, с вышитыми серебряными и золотыми рыбками” платье (349), мальчишки на берегу кажутся ей “стаей мелкой рыбешки” (355), а через три дня тело самой Наташи — она умерла в море во время шторма, по-видимому, от сердечного приступа — будет похоже на мальчика или на большую рыбу. “...Вон там несут рыбаки что-то темное, должно быть, улов вечерний...” (358). Но в этой сцене образ рыбы связан с иной символикой — христианской.

Голландец в “Авантюрном романе” напоминает подобный образ из романа А.Белого “Петербург”. “Сорокапятилетний голландец”, спутник Петра, как и герой Тэффи, лишь молчит и наблюдает за остальными действующими лицами. У Белого этот образ связан с мотивом провокации, важным и для Тэффи (функции “провокаторов” выполняют и Гастон, и

джентльмен-рыба). На стене “адского кабачка”, где в основном пребывают царь и голландец, роспись — Летучий голландец, приближающийся к Петербургу. Этот корабль-призрак “материализуется” в главке, описывающей убийство провокатора Липпанченко: “подрагивала чуть заметная точка у самого горизонта морского; видно, близилась к Петербургу торговая шхуна”, “раскачивалось парусное судно,— бирюзоватое, призрачное; тонким слоем срезало пространства острокрылатыми парусами”¹⁶. В “Авантюрном романе” есть свой корабль-призрак, вестник бури и смерти. “Справа, довольно близко, показался пароход”.

“Если он пройдет между мной и берегом, перережет мне путь и поднимет большую волну — мне не выплыть”.

Пароход перерезал ей путь, направляясь к гавани, но волны не поднял, и Наташа поняла, как далеко отнесло ее от берега.

“Должно быть, я утону”” (356).

Как видим, интертекстуальные связи “Авантюрного романа” прослеживаются не только на уровне эпиграфов. Б.Зайцеву вспомнился при чтении романа рассказ Тургенева “Сон”¹⁷. Действительно, близки и некоторые сюжетные ходы обоих текстов, и сама атмосфера, “колорит” произведений. Есть в “Авантюрном романе” несколько скрытых реминисценций из “Войны и мира” и “Анны Карениной”¹⁸. Возможно увидеть здесь и аллюзии на экспериментальный рассказ А.О.Осиповича-Новодворского “Роман”. Главную героиню этого рассказа зовут Наташей, одна из сюжетных линий (ее можно назвать “авантюрной”) связана с героем, очень напоминающим Гастона, Вольдемаром.

Некоторые параллели к образам главных героев и развитие сюжета можно обнаружить в пьесе Горького “На дне”, где, кстати, встречаются имена Наташа и Гастон. Последний — внесценический персонаж, присутствующий только в мечтах другой героини, Насти. Наташа (Горького) и Настя, как и героиня “Авантюрного романа”, живут мечтами, “выдумывают”: “Вот, думаю, завтра... придет кто-то... кто-нибудь... особенный... Или случится что-нибудь... тоже — небывалое...”¹⁹. Воображаемого героя “роковой любви” Насти зовут то Рауль, то Гастон: “Студент он... француз был... Гастошей звали... с черной бородкой...”²⁰. В начале первого акта Настя читает книжку под названием “Роковая любовь” (почти синоним “авантюрного романа”), эти слова стали ее

прозвищем. Придумавший его герой, Барон сам мечтает о вымышленном прошлом (тема, близкая Тэффи): “Старая фамилия... времен Екатерины <...> выходцы из Франции <...> дед мой, Густав Дебиль... занимал высокий пост...”²¹ (вспомним рассказы Гастона о “выходцах”).

Один из эпиграфов к роману Тэффи: “Он был вором, она...”, продолжение у Гейне — “была проституткой”. У Горького и Тэффи есть и те и другие (настоящее имя Гастона, Жорж, на уголовном жаргоне означает “вор”). Сопоставимы и “любовные треугольники” двух произведений (Наташа — Пепел — Василиса и Наташа — Гастон — Любаша). В обоих произведениях совершаются убийства: Пепел убивает мужа Василисы, хочет убить ее саму, мстя за Наташу, Гастон из ревности убивает Любашу и провоцирует смерть Наташи, а возможно, и барона фон Вирха).

Одной из главных тем пьесы Горького является тема потерянного имени. У многих героев его вообще нет, только прозвища, об умершей Анне говорится: “потеряла имя”. У Тэффи, напротив, умирающая вспоминает свое подлинное имя, когда начинает молиться. “Без имени — нет человека”, — говорит один из героев “На дне”²².

Проблема потери имени интересовала многих писателей-эмигрантов. В частности, в романе И.Сургучева “Ротонда” (1928) эта тема связывается с утратой социального статуса человека. У героини романа Б.Поплавского “Аполлон Безобразов” (1926—1932), как у Наташи из “Авантюрного романа”, двойная жизнь и двойное имя — Вера-Тереза. Интересно отметить сходство некоторых деталей в образах Веры-Терезы и Наташи. Рассказчик впервые видит Терезу на “балу” эмигрантов (ср.: знакомство героев Тэффи во время танцев в ресторане). Одея героиня Поплавского довольно необычно — в “черной лошадиной шубе”, “она странно, не по сезону была в черной дохе из жеребенка”²³ (ср. с прозвищем Наташи — “восточная кобылица”). Обои героиням свойственны серьезность, печальность и детскость. Любовь Наташи к Гастону определена как материнская, примерно таким было и отношение Терезы к рассказчику, Васечке²⁴. Есть и другие совпадения²⁵. Тем не менее роман Поплавского едва ли мог “повлиять” на Тэффи, так как его главы публиковались в основном уже после выхода в свет “Авантюрного романа”.

“Авантюрный роман” можно считать центральным произведением в творчестве Тэффи эмигрантского периода, он вообрал в себя многие темы и образы сборников “Рысь”, “Городок” и др. и в свою очередь повлиял на дальнейшее развитие “малых жанров” в ее прозе. В тридцатые годы Тэффи продолжает “разрабатывать” тему утраты имени в рассказах “Международное общество”, “Ирочка”, “Стрекоза и муравей” и др., тему альфонсизма — в рассказе “Два романа с иностранцами”. В рассказе “Время” отрывок из “Авантюрного романа” цитируется почти дословно (ср. описания внешности бывшей красавицы Марии Николаевны Рутте и фрау Фрош).

Из рассказов конца 20-х годов наиболее близки “Авантюрному роману” “Мара Демиа” (1928) и “Мать” (1929), вошедшие в сборник “Книга Июнь” (1931). “Мать” начинается гимном любви: “Благословенны страдания разлуки, и унижения, и обиды, и горький восторг самоотречения. Благословенна всякая любовь. И тысячи раз благословенна та, самая жертвенная <...> единственная в оправдание слов апостольских: “Не ищущая своего” — любовь материнская” (80). “В представлении любящего <...>, — говорится в рассказе, — у любимого есть всегда свой метафизический возраст”. Естественно, что для матери это младенчество ее ребенка, так и в этом рассказе — негодяй, бездельник, а потом и убийца Поль кажется матери “двухлетним мальчиком, толстым, капризным и беззащитным” (80). Тот же возраст и облик приобретает в подсознании Наташи Гастон. Финал рассказа также получит дальнейшее развитие в “Авантюрном романе”. Смерть m-me Бове за сына становится для нее промыслительной и светлой (“исходили жемчужным светом глаза”). “Огромная симфония ее жизни <...> разрешалась наконец аккордом, благодатным и тихим <...> Благословенна любовь” (86).

Две книги рассказов, вышедшие после “Авантюрного романа”, но связанные с ним тематически (“О нежности” и “Все о любви”) говорили, по мнению некоторых критиков, скорее об отсутствии нежности и любви в жизни их героев²⁶. Для автора этих книг, напротив, своеобразным указанием пути были слова апостола Павла о любви, процитированные в рассказе “Мать”: “не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла” (I Кор., 13, 5). “...Эта всемирная любовь, любовь жертвенная к человеку, а главное, мука за его страдания <...>, — писала Тэффи в очерке “Илья Фондаминский”, — это и есть идеальная христианская любовь, та самая,

которая “не ищет своего” и которую с таким трудом воспитывают в себе монахи” (446). В очерке, посвященном Тэффи, Г.Адамович так определил “общий смысл” ее творчества: “проникнуты эти писания чувством круговой поруки и общей нашей ответственности за искажение Божьего мира, за тех людей, которые этого искажения не видят <...> все виноваты во всем, и в этой общей нашей непоправимой беде все — по Тэффи — от начала веков покрыты каким-то огромным милосердием и не будут им оставлены никогда”²⁷. Эти слова в полной мере могут быть отнесены и к “газетному” роману-мифу Тэффи — “Авантюрному роману”.

¹ Возрождение.— 1930. — №№ 1902, 1909, 1916, 1923, 1930, 1937, 1944, 1951, 1958, 1965, 1972, 1979, 1986, 1993, 2000, 2007, 2014, 2021, 2028, 2035; 1931.— № 2042.

² Зайцев Б. Н.А.Тэффи. “Авантюрный роман” // Современные записки.— № 49.— 1932.— С. 452–453.

³ Тэффи. Смешное в печальном.— М., 1992.— С. 292. Далее ссылки на это издание даются в тексте, в скобках указывается страница.

⁴ Мандельштам О. Камень.— Л., 1990.— С. 49–50.

⁵ Ср.: эпиграф к 19 главе — из “песенки Манон”.

⁶ Ломоносов М.В. Избранные стихотворения.— М.; Л., 1965.— С. 272.

⁷ Зайцев Б. Указ. соч. С. 452.

⁸ В связи с символикой света вспомним и о *рыжем* мальчишке, которого увидела Наташа на пляже перед смертью. Интересно, что до этой встречи она побывала в парикмахерской, где подстригла свои *черные* волосы и выкрасила их в *рыжий* цвет (бронзовых тонов). “Наташа медленно поворачивала перед зеркалом свою *позолоченную змеиную* головку” (349). Такое превращение героини объясняется тем, что ей необходимо “войти в контакт” с представителями “подземного” мира (см. далее о функциях мифологических образов в романе).

⁹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т.— Т. 8.— М., 1938.— С. 255.

¹⁰ Neatrou E.V. Miniatures of russian life at home and in emigration: the life and works of N.A.Teffi. Indiana University, 1972.— P. 279.

¹¹ Франс А. Собр. соч.: В 8 т.— Т. 1.— М., 1957.— С. 89.

¹² Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т.— Т. 15.— Л., 1976.— С. 33. Еще один эпиграф из “Братьев Карамазовых” предпослан 4 главе (неточная цитата из речи прокурора). Ср.: Митя должен своей невесте 3000 рублей (по сути, он присвоил себе эти деньги), собирался отдать половину (1500), но истратил ее на Грушеньку; Гастон украл у Наташи 300 франков, из них 200 “вернул”, заплатив за Наташу в кафе ее же купюрами, а 100 франков отдал Любаше. Тэффи сохраняет и пропорцию 3/1,5. Гастон взял 300-франковую бумажку, оставив (или не заметив)

150-франковую. Помимо двух эпитафий, в "Авантюрном романе" есть некоторые реминисценции из "Братьев Карамазовых".

¹³ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.— Т. 14.— Л., 1976.— С. 136—137.

¹⁴ *Гейне Г.* Стихотворения.— М., 1985.— С. 208—209.

¹⁵ Прическа джазовой пианистки "делала ее похожей на веселую борзую собаку" (272), барон в дни финансового краха сидит на подстилке в доме жены, "как собака" (283), у кассирши голова как "яйцо", "собачьи брови", щеки напоминают "коровье вымя" и т.п. (331, 332).

¹⁶ *Белый А.* Петербург.— Л., 1981.— С. 380, 386.

¹⁷ *Зайцев Б.* Указ. соч.— С. 452—453.

¹⁸ Псевдоним Маруси Дукиной явно должен был напоминать о Наташе Ростовской. "— Теперь мода на Наташу и на Веру <...> В каждом хорошем мзоне должна быть Наташа, русская княжна" (286). Некоторые детали описания смерти Наташи представляют собой аллюзию на сцену самоубийства Анны Карениной.

¹⁹ *Горький М.* Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т.— Т. 7.— М., 1970.— С. 153.

²⁰ Там же.— С. 152.

²¹ Там же.— С. 174.

²² Там же.— С. 146.

²³ *Поплавский Б.* Домой с небес. Романы.— СПб., 1993.— С. 72.

²⁴ У Веры-Терезы "материнские руки" (там же, с. 72); Аполлон Безобразов замечает, что Терезе жить "с Васей — то же, что жить с сыном, он мог бы, а она нет" (там же, с. 165).

²⁵ Ср. один из первых вопросов Терезы: "Да что вы вообще делаете?" (там же, с. 71) и вопрос Наташи в первый вечер знакомства: "Скажите мне, чем вы вообще занимаетесь?" (274).

²⁶ См., напр.: *Цетлин М. Н.А.Тэффи. О нежности // Современные записки.— 1939.— № 68.— С. 471—472.*

²⁷ *Адамович Г.* Одиночество и свобода.— СПб., 1993.— С. 128—129.

Э.Хэйбер
(Бостон, США)

ВЕДЬМА ТЭФФИ: МИФОЛОГИЯ РУССКОЙ ДУШИ

Teffi herself considered the collection *Ведьма* (Berlin, 1936) among her best things. Recalling proudly in a late autobiographical note how it was praised highly by Bunin, Kuprin, and Merezhkovskii., she adds: “В этой книге наши древние славянские боги, как они живут еще в народной душе, в преданиях, суевериях, обычаях, все, что встречалось мне в моем детстве в русской провинции”¹. The key words here, I believe, are “живут еще в народной душе”; in other words, the “славянские боги” in *Ведьма* join to form not so much an externalized mythological system, as what one may call a mythology of the Russian psyche. That Teffi is recalling specifically *Russian* phenomena is evident from the beginning of the title story: “Иностранцу, само собою разумеется, рассказать об этом совершенно невозможно — ничего не поймет и ничему не поверит. Ну, а настоящий русский человек, не окончательно бывшее забывший, тот, конечно, все сочтет вполне достоверным и будет прав.”²

Fantastic stories generally fall into two categories: one in which supernatural forces indeed operate, the other where a rational explanation is given at the end — the protagonist has been dreaming, someone was playing a trick, etc. What is unusual and striking about Teffi’s uncanny tales is that they fall into neither of these categories. Some strange events occur, which simple folk interpret as the intercession of unclean spirits, but the events are never unambiguously supernatural, and Teffi doesn’t force us to admit the existence of various *нежить*. At the same time, however, no more plausible explanation is given and the reader therefore is left in a state of disturbing uncertainty: is the supernatural really involved or is this merely some weird coincidence? A clue to Teffi’s method is provided by the remarks of the narrator of “Собака”:

“Я вообще считаю, что чудесных историй на свете гораздо больше, чем мы думаем. Надо только уметь видеть, уметь проследить

настоящую нить событий, не отмечая сознательно то, что нам кажется невероятным, не подтасовывая фактов и не навязывая им своих объяснений.

Часто люди склонны видеть чудесное в пустяках или вообще там, где все обычно и просто, любят припутать какие-нибудь свои предчувствия или сны, которые они толкуют соответственно случаю, так или иначе. Другие же, трезвые натуры, наоборот, очень скептически относятся ко всему необъяснимому, разбирая и объясняя истории, лежащие вне их понимания.

Я не принадлежу ни к тем, ни к другим, объяснять ничего не собираюсь, а просто честно расскажу, как все было, все, начиная с того начала, которое я началом считаю” (295-96).

The sober tone of the passage quoted above is very characteristic of this book of uncanny tales. Teffi on the whole eschews the usual techniques of gothic fiction; her stories are understated and restrained, and the narrators usually convince the reader of their level heads and calm natures. The stories generally create an atmosphere of prosaic, even boring, everyday life, into which some strange occurrences intrude, disturbing the placid surface.

Such a treatment of the uncanny fits well into Teffi's vision of the world as it emerges from an examination of the totality of her writings, especially her late works. In general, Teffi looks upon our seemingly rational and rather boring everyday life as a sort of artificial screen, which only serves to conceal the chaos beneath. As she writes elsewhere:

“Дело в том, что мы живем в двух планах! Один план — это наша бесхитростная реальная жизнь. Другой — весь из предчувствий, из впечатлений, из необъяснимых и непреодолимых симпатий и антипатий. Из снов. У этой второй жизни свои законы, своя логика, в которых мы неответственны. Вынесенные на свет разума, они удивляют и пугают, но преодолеть их мы не можем”³.

In *Ведьма* she gives us instances of the appearance of these underlying irrational forces, which can be given supernatural interpretation.

A good example of this is the title story, “Ведьма.” The narrator, described as an “очень уважаемая дама” (198), tells of an odd occurrence in her past, when she was nineteen years old and living with her husband and year-and-a-half old daughter in a small town in the steppes⁴. The town is an extremely boring, dreary place: “И скучное же было место этот самый городиш-

ка! Летом пыль, зимой снегу наметет выше уличных фонарей, весной и осенью такая грязь, что на соборной площади тройка чуть не утонула, веревками лошадей вытягивали” (198).

The servants are as awful as everything else, but the narrator seems to be lucky with her maid, Ustiusha. She is quiet, doesn't smoke or get drunk, and has an unusual ability to find lost objects. Nevertheless when she disappears for four days after being sent to buy salmon for масленица, the narrator and her husband decide to fire her. The cook, however, warns her mistress that Ustiusha “каждую ночь на вас шепчет и бумагу жжет и в трубу дует. Вы ее прогнать не можете” (202). The narrator's husband regards these words contemptuously: “— Мало ли у темных людей всяких суеверных пережитков средневековья” (202). The distinction he makes between the enlightened master and mistress and the benighted servants is soon blurred, however, for although the husband and wife vied earlier for the privilege of firing Ustiusha, now neither is capable of doing it.

It is at this point that the main “horror” occurs. One evening the nanny ominously leads her mistress to the dining room, where she finds that the twelve dining room chairs are placed with their back to the table and that a thirteenth unknown chair is there as well. When asked why this has occurred, the nanny answers: “А затем, что нам отсюда всем поворот показан,” and adds enigmatically (the incantatory sound repetitions increasing the sense of threat): “— Да, от ворот поворот, вот Бог, а вот порог. Поворачивайте и вон отсюда!” (206). In a state of hysteria after these mysterious words, the narrator runs to get her husband at the club. A police officer questions the servants, including Ustiusha, but finds out nothing. No further horrors occur that night, but in the morning the husband decides that, although all this is nonsense, it might be best if they leave this house, which they proceed to do.

As a supernatural event, the turning of the chairs is extremely trivial. What is important in the story is not the event itself, but the power of the irrational over the minds of the characters. For, whether or not one believes that Ustiusha is a witch, still her “поворот” worked, as the narrator herself acknowledges in the conclusion of the story: “Однако, если бы я была суеверной, то, пожалуй, подумала бы: все-таки глупо это, а тем не менее ведь «поворотило» же нас из этого дома, поворотило и выгнало. Как там ни посмеивайся, а ведь вышло-то не по-нашему, по-разумному и интеллигентному, а по темному нянькиному толкованию...” (211). In “Ведьма,” indeed, both the outer and

inner worlds operate on two levels. For while the town is depicted at the beginning as a model of dreary monotony, unexpected and disturbing events occur there. And these dark, inexplicable events echo in the minds even of the seemingly rational people.

In certain other stories in the collection this psychological dimension of the uncanny is particularly emphasized. One such story is "Русалка," which takes place on a country estate during the childhood of the narrator. The protagonist here is another maid, Kornelia, whose gentry origins and affectations earn her the title "панночка". She has a white, puffy face, protruding fish-like eyes, and stern eyebrows, but her most striking feature is her remarkably long hair, which she wears in an unattractive crown around her head. Kornelia's nature is quiet, slow, secretly proud. The children are particularly struck by the way she prays on Sundays, dressed in her finest clothes and sitting by the ice house, paying no attention to the prosaic farmyard activities going on around her:

"Рядом хлопотливо кудахтали куры, клевал петух сердитым носом у самой ноги "панночки", обутой в праздничный прюнельевый ботинок, проходила в ледник ключница, гремя ключами, громыхая кувшинами — она, гордая, белая, пухлая, густо распомаженная, не замечала ничего. Тихо потрескивали четки, беззвучно шевелились губы, подкаченные глаза, казалось, зрели неземное" (272).

One summer when the family arrives from Moscow, they find that Kornelia has married and is now living in the wing by the pond. She seems little changed, except that she now prays while sitting, русалка-like, on a low branch of a willow growing by the pond. One occurrence, however, causes a sharp change in Kornelia's behavior. One day the many young ladies spending the summer at the estate (the narrator's older sisters, cousins, and their friends) send for Kornelia to bring sugar to the stable so that they can feed the horses. When she arrives, her hair comes tumbling down her back and one expansive young lady exclaims: "Корнелия! ... Да вы настоящая русалка!" (275). She then asks the strikingly handsome young groom, Fed'ko, if he doesn't agree that Kornelia has remarkable hair, and he, to please the young ladies, responds: "Эх, и бывает же красота на свете!" (275). At this Kornelia stares at Fed'ko with her fish eyes, drops the piece of sugar, and walks out.

The narrator comments that there are instants when the line of fate is broken. Sometimes these moments don't seem unusual at

the time and it is only later that one can appreciate their special significance. Such, it seems, is this moment for Kornelia. Now on Sundays, when she sits on her willow tree, she no longer prays, but combs her hair, singing "Злоты влосы, злоты влосы..." (276). Kornelia's русалка-like nature takes a more striking form one time when the narrator, her little sister Lena, and the nanny see Kornelia and the laundress bathing in the pond. They suddenly hear a voice from the other shore shouting: "Го-го-го! ... Го! Русал-алка!" (276). It is Fed'ko, bathing the horses. Upon hearing these words Kornelia turns in his direction and, laughing hysterically, suddenly begins to leap high out of the water up to her waist, while making a beckoning motion with her fingers. Lena screams out: "— Корнеля лошадок манит!" (276). Another time, in the evening, the narrator hears a quiet groan from the pond, which sounds like crying or singing: "О — о... и о-о!" (278). The following day Kornelia looks as if she has been crying and the nanny mutters: "— Плачет! Такие всегда плачут. Попробуй-ка пожалей, она тебе покажет" (278). Teffi has already described the русалка's habit of luring people by weeping and arousing their pity in an earlier story: "Русскую душу надо брать жалостью. Поэтому что делает русалка? — она плачет. Сидит на дереве женщина маленькая — она собственно и не женщина даже, потому что у нее с половины тела рыбий хвост... И вот сидит такая — нежная, маленькая, и горько, горько плачет... Жалостью и потянет"⁵.

The final episode recounts Fed'ko's wedding, which the two little girls, who have felt sick since morning, observe from the sofa. Fed'ko, very red, sweaty, and a little drunk, is wearing Kornelia's green tie around his neck. His bride is young, but so unattractive that the little girls are amazed. After watching the peasant couples dance in a business-like, joyless way, Lena says, "— Смотри, вон там еще свадьба" (279). When her sister objects that she is pointing to a mirror, she answers that it is really a door leading to another wedding. She adds, "— Смотри, там Корнеля пляшет!" Her sister sees the green, dim people in the mirror, but can't find Kornelia. Then Lena says, "— Корнеля плачет..." The narrator questions, "— Пляшет? Плачет? Что ты говоришь?" She now looks in the mirror again and sees more than the first time:

"Голова у меня кружится. И кружатся зеленые злые люди, упорно колотя ногами, словно втоптывают кого-то в землю. Не та ли Корнеля, совсем черная, мутная... смотрит огромными рыбьими глазами... И вдруг подпрыгнула, как тогда в пруду, по пояс

голая, руки вытянула и манит, манит, а ниже груди рыба чешуя... Рот у нее раскрыт, не то поет, не то плачет: «о-о-и-о-о!» (279-80)

Echoing Kornelia, the little girls scream hysterically, “О-о и о-о!” It turns out that they both have scarlatina. It is only later that they find out that at about the time of the wedding Kornelia drowned herself in the mill stream.

The narrator asks the meaning of the story: did Kornelia love Fed'ko or did she simply go mad? In conclusion the narrator offers a third possibility: there are times when she is ill or half-awake when the truth seems to be what she saw in the mirror. What then is this truth? The simplest answer is that Kornelia actually does turn into a *русалка*, at least psychologically speaking. This transformation is especially striking because at the story's beginning she seemed so proper, stem, and religious. Kornelia can, in fact, serve as a personification of life as portrayed in *Ведьма*: on the surface dull and respectable, but then surprising and frightening traits emerge. It is significant that it is a word about beauty — Fed'ko's “ - Эх, и бывает же красота на свете” — and perhaps Fed'ko's own beauty, that causes the break in her life. Longing for beauty, however distorted, is a powerful force in Teffi's works in general.

It is possible to interpret the vision in the mirror still further. A trait of the *русалка*, already mentioned, is her ability to arouse people's pity through weeping. In “Русалка,” however, Kornelia weeps, but nobody pities her. The hard-hearted comment of the nanny (“Попробуй-ка пожалей, она тебе покажет”) is the more typical reaction. The image in the mirror, where the evil, green people trample on Kornelia, is emblematic of the triumph of these heartless, joyless people over the forces of pity and beauty. (The ugliness of Fed'ko's bride might be another indication of this.) And so there is a surprising reversal here of the usual situation in uncanny tales. In “Русалка” it is the forces of everyday life — the grotesquely portrayed “green people” in the mirror — that are more destructive and frightening than the supposedly supernatural creature. Kornelia's transformation, motivated by love and beauty, actually represents a more positive force, although distorted by the conditions of life, and it is the ordinary people here who destroy the *русалка*, not the other way around.

In one of the best stories of the collection, “Собака,” a similar reversal takes place. The story begins when the narrator, Lia-lechka, then a high-spirited and pretty fifteen-year-old, is spending the summer at the estate of her friends, the Katkovs. Among

the many young people staying there is the son of the steward, Tolia, a nice but terribly shy boy who is deeply but hopelessly in love with Lialechka. All the young people are in the habit of strolling in the evening to a hillock, which overlooks the river and an abandoned mill. One evening they take turns telling stories and Tolia tells a true tale about the mill. At one time long ago, the mill was rented to a silent, reclusive old German who had an enormous dog. The dog sat opposite the miller for whole days, not taking its eyes off him. Then one day the dog, for no apparent reason, jumped on the old man and bit through his throat. It then ran away and disappeared. Since that time, the mill has been empty.

The others like Tolia's story, but someone complains that it wasn't scary enough; Tolia should have added that since that time the place is bewitched, and that anyone who spends the night there turns into a dog. The very next night Tolia decides, at Lialechka's prompting, to stay overnight at the mill to see if this is in fact true. In the morning Lialechka, who was terribly nervous at night and hardly slept, is awoken by a scratching at the shutters. Terrified, she throws them open and is overjoyed to see Tolia standing before her. She hugs him and screams: "— Как ты смел, негодяй, как ты смел не обратиться в собаку!" (302). Tolia objects: "Лялечка, ... да разве ты не видишь? Да ты просто смотреть не умеешь! Я ... Лялечка, собака, твой пес навеки верный, никогда не отойду от тебя" (302).

Tolia and Lialechka soon leave the estate, she for St. Petersburg, he for Smolensk. They meet briefly two years later, after which Tolia sends her an enormous bouquet of roses to which he has attached a little heart-faced dog. At the sight of the dog, Lialia is overwhelmed with pity: "Мне почему-то ужасно его стало жалко. И собачка была такая жалкая, с блестящими глазками, точно плакала" (303).

After this begins the "сумбурная полоса жизни" for Lialia (304), coinciding approximately with the First World War and the Revolution. While Tolia and the Katkovs join the war effort, Lialia remains in St. Petersburg to study voice at the conservatory. She soon drifts from her studies, however, and becomes immersed in the Petersburg artistic bohemia, so active at the time. She frequents the famous literary cafe, *Бродячая Собака*, and it is there that she meets Garri Edvers, a sickly but dandyish young man of the Oscar Wilde type who writes little songs, all to the same tune. At first repelled by him, she is soon drawn into his decadent circle and, with hair cropped and dyed and wearing a man's suit, she

begins singing his nonsensical songs. Garri approves of her performance, but adds: "— Вы должны воткнуть в петличку ненормальную розу. Зеленую. Огромную. Уродливую" (306). This abnormal rose becomes emblematic of Garri's whole milieu: "У Гарри была своя свита, свой двор. Тоже «ненормальный, зеленый и уродливый». Зеленая девица — кокаиноманка, какой-то Юрочка, «которого все знают», чахоточный лицеист, и горбун, чудесно игравший на рояле" (306-7). Lialia's relations with Garri are also strange. She is repelled by his presence, "точно я целуюсь с трупом" (307), but cannot live without him. Here as in "Русалка" the grotesque is transposed from the realm of fantasy, with which it is usually associated in supernatural tales, to the "real" world of Petersburg bohemia. Garri's "green and deformed" suite resembles a collection of petty demons, while Lialia's relations to Garri himself smacks of necrophilia.

Things go from bad to worse for Lialia, especially since her old friends, the Katkovs, disapprove of her way of life and shun her. As for Garri, he disappears for long periods, during one of which he succeeds in getting Lialia's money from her aunt in the country by pretending to be Lialia's husband. The culmination point is reached when Lialia discovers that Garri and his cocaine-sniffing circle, although formerly sympathetic to the White cause, are now associated with the Cheka. This news finally bestirs her to try to escape from her situation and get to her aunt's estate. While running around for the proper papers, Lialia meets one of the Katkov brothers, now a White officer, who promises to get a message to Tolia: "Ляля зовет собаку на помощь" (316).

Lialia manages with great difficulty to get the necessary papers, but she still needs to get back some of her money from Garri in order to make the trip. The day she decides to broach the subject she waits for him in her room and suddenly feels someone's eyes on her. She turns around and sees a dog: "Большая, рыжая, худая, шерсть сбитая, а порода в роде chien-loup! Стоит в дверях и смотрит прямо на меня. Что за чудо?" (317). She cannot understand how it got into the locked room and lets it out. Then Garri appears, looking terrible and in a state of extreme agitation. He suddenly screams: "—Это откуда?" (318), and Lialia, turning around, sees the dog huddled in the corner, staring intently at Garri. Garri, almost excessively frightened, chases it from the room. Lialia begins her conversation, but then sees a horrified look on Garri's face. She turns around and sees the dog with both its paws on the window sill. It jumps down, but she manages to see

its terrible eyes fixed on Garri. When Lialia raises the question of money with Garri, his reaction is direct and brutal: he tears up her papers and grabs her by the throat. Lialia loses consciousness, but first manages to call for help. At this point something weird occurs: "Раздался звон разбитого стекла и что-то огромное, тяжелое, мохнатое впрыгнуло и упало сбоку на Гарри, повалив его и покрыв собою" (319). When Lialia comes to, she finds that Garri's throat is torn through and the dog has disappeared.

This occurs on the twenty-seventh. A long time later, Lialia discovers that Tolia, who had received her message and was rushing to her aid, was shot by the Bolsheviks on the very same day. The story concludes:

"Вот вся целиком история, которую я хотела рассказать. Ничего в ней я не сочинила и не прибавила, и ничего не могу и не хочу объяснить. Но сама я, когда оборачиваюсь к прошлому, я вижу ясно все кольца событий и стержень, на который некая сила их нанизывала.

Нанизала и сомкнула концы". (320)

"Собака" is typical of *Ведьма*, in that nothing unambiguously supernatural occurs, and yet one would be hard put to give a rational explanation of the events. What is not typical is the character of Tolia the dog. For while in the other stories, the uncanny force is generally some dark passion or superstition, here it is wholly positive: Tolia's devoted, self-sacrificing love. It is significant in this regard that Tolia is not associated with the frightening *нечисть* who figure in the other stories, but with a dog. For to Teffi the kind of selfless love that he exemplifies is present in its purest form precisely in animals. She devoted a considerable number of stories to this marvelous animal love, particularly in the volume published immediately after *Ведьма, О нежности*.

And so in "Собака," even more clearly than in "Русалка," a striking reversal takes place. It is to Lialia's everyday milieu — Garri's "green, abnormal" circle — that grotesque and frightening traits are attributed. Tolia, on the other hand, although pathetic in his hopeless love, is portrayed as wholesome and boyish, with his round face and childlike eyes.

In general in *Ведьма*, there is a dichotomy between everyday life — at best monotonous and at worst terribly cruel — and the uncanny. While the latter rarely takes as positive a form as in "Собака," it is frequently an emanation of some genuine and strong passion, although at times perverted by circumstances, as in "Русалка." Even in those cases when some dark superstition is being

portrayed, with no particular redeeming features, as in "Ведьма", it still adds a certain excitement and interest to life, which would otherwise be almost unbearably dreary.

¹ Ковалевский П. Тэффи о себе: Автобиографическая исповедь // *Русская Мысль*.— 1952.— 15 oct. (№ 493).— P. 4. Teffi's daughter Valeria also notes that the stories "в одной из своих лучших книг, "Ведьма", are connected with Teffi's childhood "в имении в Волынской губернии где было столько красивого и странного..." (В.В.Грабовская, "То что я помню". Воспоминания. Рукопись М.Н.Верещагиной. РГАЛИ, фонд 1174, опись 2, единица хранения 21.)

² Тэффи Н.А. *Ведьма* // Тэффи Н.А. *Собрание сочинений*. — Т. 2: *Неживой зверь* / Сост. и подгот. текстов Д.Д.Николаева, Е.М.Трубиловой.— М.: Лаком, 1997.— P. 198. Page references to this edition will henceforth be included in the text.

³ "Воля Твоя," *Земная радуга* (Нью Йорк: Изд-во имени Чехова, 1952), с. 90.

⁴ Е.М.Трубилова points to certain details from Teffi's own early, unhappy married life in the story. See "Комментарии" // *Тэффи Н.А. Собрание сочинений*. — Т. 2.— С. 377.

⁵ *Предел* // Тэффи Н.А. *Вечерний день: Рассказы*.— Прага.— Пламя, 1924.— С. 48.

О.О.Петрашко
(Москва)

ТЕМА ДЕТСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ Н.А.ТЭФФИ И И.А.БУНИНА: ПОПЫТКА СОПОСТАВЛЕНИЯ

Теме детства посвятили лучшие страницы своего творчества многие русские писатели. К их числу с полным правом можно отнести Тэффи и Бунина. Различных по своему мировоззрению и творческому методу писателей объединяет один мотив. Мотив “памяти детства”.

В свое время известный критик Г. Адамович отмечал: “Что бы в мире огромного, стихийного ни произошло, все разлетается, как брызги, в миллионы мельчайших индивидуальных отзвуков и отголосков. Для Тэффи существенны эти брызги, и оттого в ее книгах наша жизнь представлена будто под микроскопом: общих очертаний не видно, зато отдельные ниточки и разветвления жизненной ткани ясны, как нигде.” Одними из таких ниточек, связывающих мир прошлого и настоящего, для писательницы стали рассказы о детях, каждый из которых, как крошечная хрусталинка, имеет свой, притягивающий внимание читателя свет. Многие восхищаются ее веселым смехом и острым словом, но существует и другая Тэффи, приводящая нас к предельно серьезному. “Слезы — жемчуг моей души...” Эта мысль проходит через те рассказы, в которых смешаны слезы и смех.

Она хорошо знала и любила детей, хотя не писала для них. В фельетоне “Игрушки и книги” Тэффи признается: “Я за всю свою жизнь ни разу не смогла написать рассказа для детей. Пробовала — выходило что-то неудобное, скорее для стариков-паралитиков, чем для нормального ребенка.”

В литературе этого периода существует еще одно имя, — такого, казалось бы далекого по характеру, манере и стилю писателя, но в то же время никогда не фальшивившего, как и она, перед своим читателем. Это имя — И. А. Бунин.

Вон радуга... Весело жить
И весело думать о небе,
О солнце, о зреющем хлебе
И счастьем простым дорожить:

С открытой бродить головой,
Глядеть, как рассыпали дети
В беседке песок золотой...
Иного нет счастья на свете.

А в самом деле, что значит дорожить простым счастьем? Вырастая, мы забываем об этом. В детстве время кажется бесконечным, каждый день неповторим, наполненный разными событиями, картинки которых сменяют друг друга, как в калейдоскопе. Ребенок не знает времени, не понимает его и оттого оно, наверное, имеет такую необыкновенную способность удивлять его тем, что удлиняется, как только он пожелает. С возрастом наш день становится короче и короче, хотя мы и заполняем его массой дел, но все равно ничего не успеваем, создавая лишь пустую суету. А ведь мы уже знаем, что такое время, знаем ему цену, и даже как нам кажется, умеем им распоряжаться. Поэтому мы с грустью и некоторой завистью смотрим на беззаботно играющих в песочнице детей, которые зачастую становятся нашими песочными часами. И тогда каждая песчинка воистину золотая.

Рассказ Тэффи “Любовь” начинается такими словами: “Это были дни моей девятой весны, дни чудесные, долгие, насыщенные жизнью, полные до краев... Радостно начиналось утро каждого долгого дня: тысячи маленьких радуг в мыльной пене умывальника... все само по себе было ново, радостно и, кроме того, обещало что-то еще более новое и радостное”. В радости, которую пробуждает яркая радуга, в насыщенных, полных днях — и состоит простое счастье. Время разделяет нашу жизнь на два мира: мир детства и мир взрослых. Став взрослыми, мы забываем о своем простом счастье, иногда теряя самих себя, и стоит лишь остановиться, чтобы понять, что ты уже счастлив. “Ведь я, значит, счастливая! Я еду на конке и могу познакомиться со всеми пассажирами, и кондуктор трубит, и горит солнце на его рожке.

Я счастлива! Я счастлива!

Но где она, та маленькая девочка в большом темном зале, придумавшая для меня это счастье? Если бы я могла найти ее и рассказать ей, она бы обрадовалась.

Как страшно, что никогда не найду ее, что нет ее больше и никогда не будет ее, самой мне родной и близкой,— меня самой.

А я живу...” (Тэффи, “Счастье”). Сродни этому рассказу бунинские строки:

Голубое основанье,
Золотое острие...
Сердцем помню только детство:
Все другое — не мое.
(“При свече”).

Только лишь то, что символизирует чистоту, искренность, непосредственность,— становится для писателей истинным. Таким образом, возникает своеобразная оппозиция: Жизнь “детская” — “взрослая”, где последняя оказывается искусственной, застывшей, потерявшей связь с природой.

В природе дети никогда не бывают зрителями. Они сами — природа. Л.Н.Толстой, вспоминая о своем раннем детстве, повествует только о своей детской комнате, и у читателя складывается впечатление, что она, а ни солнце, ни цветы, ни сад (хотя сам Толстой и вырос в деревне), является главным источником его переживаний: “...Природа для меня не существовала. Все, что осталось в моей памяти, происходило в комнате... Ни трава, ни листья, ни небо, ни солнце не существовали для меня. Это невозможно, чтобы я не видел травы... но до пяти или шести лет у меня нет воспоминаний о том ...что мы называем природой. Вероятно, нужно отделиться от нее ...чтобы увидеть ее, но я сам был природой.”

Не отделяя себя от природы, не замечая других людей, ребенок как бы ассоциирует себя с ней, сливаясь в единое целое, он становится частью огромной Вселенной.

Осознавая себя частью природы, маленький Алеша Арсеньев, любясь высокими белыми облаками, медленно плывущими над его головой, мысленно отождествляя себя с ними, вдруг понимает — он также одинок, как одинока сама природа, манящая его своей красотой. А маленькая девочка из рассказа Тэффи “Любовь”, испытав разочарование от того, что окружающие не поняли ее самых добрых и нежных чувств, мечты, облеченной в образ “серебряных камышей”, боится рассказать взрослым о своей любви: “Я молчала. Сегодня утром человечество не поняло моих серебряных камышей,

которые мне так хотелось объяснить. А “это” — это даже и рассказать нельзя. В “этом” я должна быть одинока.”

В рассказах Тэффи взрослые очень часто не понимают детей, хотя любят ими, умиляясь их фантазии. Так, в рассказе “Гурон” маленький мальчик становится невинной жертвой непонимания взрослых: “Все на свете вообще так сложно. В школе одно, дома другое. В школе — лучшая в мире страна Франция... Дома надо любить Россию, из которой убежали.”

Мучительные, двойственные и противоречивые чувства, возникающие в эмиграции, порождают человеческую трагедию. Преодолеть ее, по словам Элизабет Нитраур, помогает писательнице “мир детской фантазии, мир России прошлого и любовь, нежность.”

Тема детства в творчестве Тэффи перекликается с воспоминаниями о прошлом. В рассказах “Кишмиш”, “Троицын день”, “Исповедь” мы встречаемся со старинными русскими обрядами и традициями, а в сборнике “Ведьма” Тэффи развивает тему прошлого сквозь призму детских воспоминаний, используя фольклорные образы: Баба-Яга, Леший, Домовой, Ведьма. “С домовым у няньки были старые счеты. Он частенько рассыпал ее иголки, плевал в печку, чтобы дрова не разгорались, а то и еще обиднее: подсунет ей наперсток под самый нос, а глаза отведет, и ползает нянька, шарит и под постелью, и под комодом, и не может найти наперстка, пока домовый всласть не наиграется”.

Сказочные образы не могли оставить равнодушным и маленького Алешу Арсеньева: «Вспоминая сказки, читанные и слышанные в детстве, до сих пор чувствую, что самыми пленительными были в них слова о неизвестном и необычном. “В некотором царстве, в неведомом государстве, за тридевять земель... За горами, за долами, за синими морями... Царь-Девича, Василиса Премудрая...”»

В рассказах Тэффи не только домовые любят развлекаться и играть, но и, конечно же, дети. Оппозиция “детская — взрослая”, порождает антитезу: “жизнь — игра”. “Жизнь, где все настоящее, — и игра, которой (и в которой) живет ребенок. (А позже взрослый, который придумывает для себя эту игру. Помните девиз Тэффи: “Уметь жить играя”?) И — невыносимая боль, когда жестокая жизнь врывается в игру и прерывает ее.” (Трубилова Е. Вступительная статья // Аверченко А.Т., Тэффи Н.А. Рассказы. — М.: Худож. лит., 1990.)

Настоящее — это игра и фантазия, мечта о стране “Нигде”: “Потом этот мальчик вырос и недавно рассказывал мне, как сидел в порту на свернутом канате и все думал, думал, пока не заболел. Но теперь во сне часто качается на верхушке огромной мачты и чувствует, как ветер треплет ему волосы и несет его корабль в страну “Нигде”, о которой он будто бы и наяву тоскует, но только наяву не понимает, что тоскует именно по ней, а всегда думает, что о чем-то другом.” (“Нигде”).

В стране “Нигде” живут не только персонажи, но и сами писатели. Для Бунина такой страной был вымысел. А. В. Бахрах пишет в своих воспоминаниях о том, что однажды в разговоре с И.А. Буниным услышал от него такое признание: “Выдумывать — для писателя это полезная игра”.

Оба автора обладали особым вниманием к каждому слову, каждому знаку препинания, приводящим к четкости и лаконизму. Сама “Тэффи писала об этом так: “В миниатюре взвешено каждое слово, каждое движение. Оставлено только самое необходимое”. Рассказы И.А.Бунина из сборника “Божье древо” также отличаются лаконичностью. Сошлемся на свидетельство А. П. Чехова, записанное автором “Божьего древа”. В разговоре с ним Чехов сказал: “Море пахло арбузом... Я бы никогда так не написал. У Вас все резко и ясно”. Бунин видит предметы так, как их мог бы видеть ребенок, для которого все окружающее исполнено особого смысла и ясности.

Рассказ “Телячья головка” лишен того, что можно было бы назвать сюжетом, представляет собой лишь развитие одного словосочетания, причем постепенно раскрывается трагикомическое несоответствие между словесной оболочкой явления и его реальным содержанием. Слова матери вызывают в мальчике представление о чем-то “хорошеньком” — действительность развивает эту мечту, которая, если всмотреться пристально, оказывается основанною всего лишь на чисто этимологической иллюзии: слова “головка” и “петрушка” имеют форму ласкательно-уменьшительную. Особенность этого рассказа состоит еще в том, что это единственный случай, когда Бунин посвящает отрывок развитию предварительного данного словесного образа. А два крошечных рассказа в одну страницу (“Слон” и “Первая любовь”) вскрывают самые сокровенные стороны интимнейших детских переживаний: “И мама рассказала о слоне и о том, как спросила девочка о

его ногах. И девочка поняла, что она сказала смешно и что ею восхищаются, и стала изгибаться, вертеть головкой, неожиданно и не в меру звонко захохотала.”

Детские переживания необычайно точно переданы в рассказах Тэффи из сборника 1916 года “Неживой зверь”. Чувства ребенка переданы ею необыкновенно ярко, хотя мы ощущаем в них “ласковую печаль”, переходящую в трагическую интонацию: “Катя забилась в постель, закрылась с головой, молчала и не плакала. Боялась, что нянька проснется, ощерится по-кошачьи и насмеется с лисьими бабами над шерстяной смертью неживого зверя.

Затихла вся, сжалась в комочек. Тихо будет жить, тихо, чтоб никто ничего не узнал”.

Тэффи не только естественно и свободно говорит на языке ребенка, передавая детские переживания, но и использует манеру подражания детской речи, которую дети в свою очередь перенимают у взрослых: “ — За прежнюю цену не согласен, — твердо повторил Котыка. — Жизнь так вздорожала, невозможно принимать рыбий жир за десять сантимов. Не хочу! Ищите себе другого дурака ваш жир пить, а я не согласен” (“Где-то в тылу”). А маленькая девочка из рассказа “Марцелина”, повторяя слова, услышанные в девичьей, приводит в недоумение взрослых, создавая комическую ситуацию: “Обижаться было некогда.

— Я не могу играть. Вам-то хорошо, а меня всю обокрали дочиста. В лоск.

— Как она всегда грубо говорит, — сказала Маша Вере. — Что это за выражения “дочиста”, “в лоск”! — Оттого, что вечно торчит в девичьей.

Дело мое было проиграно. Оставалось только показать язык, чтобы уйти с достоинством.”

И.А.Бунин, передавая детскую речь в романе “Жизнь Арсеньева”, использует прием графических возможностей языка, служащих для изображения развития героя через освоение им неизвестных реалий: когда новые понятия приходят в детское сознание вместе с новыми и известными словами и, еще не усвоенные, получают в тексте графическое “оформление”: “Среди кустов пробирался “разбойник” — мужик с топором за поясом”; “... отец много “промотал”, вот-вот и последнее “затрешит” с молотка”; “глухая” крапива и т.п.

Н.А.Тэффи так же, как и И.А.Бунин, относится к числу писателей, видящих мир в значительной степени сквозь призму “борьбы противоположностей”, поэтому к числу важнейших речевых средств можно отнести оксюморон, необходимый для изображения диалектики жизни через противоречие: “В одном уголку жил *дохлый жук*. Крылья у него были сухие, как шелуха, что бывает внутри кедрового орешка. Лиза перевернула его палочкой сначала на спину, потом снова на брюшко, но он не испугался и не убежал. *Совсем был дохлый и жил спокойно*” (Тэффи, “Ревность”).

В романе И.А.Бунина “Жизнь Арсеньева” наибольшее число оксюморонов связано с авторскими оценками, выраженными оценочной лексикой, принадлежащей к семантическим группам “чувства”, “эмоции”, “душевные качества”, например: “болезненный восторг”, “скорбные радости”, “муки любви”, “был в детстве добр, нежен,— однако с истинным упоением, с удовольствием зарезал однажды молодого грача с перебитым крылом”.

Вся наша жизнь, весь макро— и микрокосмос состоит из противоречий, порождающих недовольство человека самим собой, своей жизнью. Почти ежедневно мы сталкиваемся с непониманием, и тогда нас спасает “остров детства”, в то время как дети стремятся поскорее его покинуть. Для этого персонажи Тэффи пытаются приподняться на цыпочки, чтобы стать вровень со взрослыми, и лишь, когда подрастают, то “... они оглядываются с удивлением: “где эти “большие”, эти могущественные и мудрые, знающие и охраняющие какую-то великую тайну?.. И где их тайна в этой простой, обычной и ясной жизни?”. Но проста и ясна эта жизнь лишь для ребенка, наверное поэтому Алеша Арсеньев не пытается быстрее попасть в мир взрослых; он предчувствует, что расставание с детством лишает многих радостей бытия, а обратного пути нет. Однажды увидев себя в зеркало он понял: “... что я уже не ребенок, смутно чувствовал, что в жизни моей наступил какой-то перелом и, может быть, к лучшему... И так оно и было на самом деле. Преимущественное запоминание только одних счастливых часов приблизительно с тех пор кончилось,— что уже само по себе означало немалое,— и совпало это с некоторыми опять совсем новыми и действительно нелегкими познаниями, мыслями и чувствами, приобретенными мною на земле.”

Лишь в детстве можно приходиться в восторг от простых предметов; будь то зеленый чертик из одноименного рассказа Тэффи или сафьяновые саложки и коробочка ваксы из романа "Жизнь Арсеньева". Любой предмет становится целым миром для игры: паутинка превращается в мушиный гамак в рассказе Тэффи "Ревность", а скрипящие ворота из романа Бунина — в веселую забаву.

Как много общего в раскрытии темы детства в творчестве И.А.Бунина и Н.А.Тэффи, но все же есть одна и, как мне кажется, существенная отличительная черта — это метафизический возраст самих авторов. Поэтому-то и не стремится Алеша Арсеньев в мир взрослых, где заканчиваются радости, в то время, как маленькие герои Тэффи стремятся в него всей душой. Не случайно в беседе с Тэффи, говоря о метафизическом возрасте своих знакомых, Федор Сологуб определил ее как тринадцатилетнюю. Именно с позиции этого возраста писательница смотрела на мир, создавая образы своих героев.

О. О. Столяров
(Москва)

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ПОЭТИКА Н. А. ТЭФФИ И Б. Л. ПАСТЕРНАКА

В искусстве случаются различные неожиданности. Казалось бы давным-давно известное произведение может в один прекрасный момент поразить знатоков и любителей, уже привыкших к нему, необычайной новизной. Все зависит от точки зрения, от прочтения и проникновения в суть и дух того или иного творения, ставшего явлением искусства.

Для подтверждения моей мысли я хочу исследовать два стихотворения, натолкнувших меня на любопытные умозаключения. Речь пойдет о достаточно хорошо известных читателю поэтах и не менее известных стихотворениях.

Стихотворение Тэффи "Он ночью приплывет на черных парусах..." и хрестоматийное стихотворение Пастернака "Ветер", на мой взгляд, не только перекликаются, но и тесно связаны друг с другом. Такое мнение возникло у меня после тщательного изучения и сопоставления данных текстов. Живой текст подсказывает исследователю порой больше, чем объемные тома биографической и библиографической литературы, пестрящие датами, именами, фактами жизненного пути, списками публикаций и вышедших книг. Та или иная концепция творчества писателя формируется у исследователя только тогда, когда он обращается к первоисточнику. Для него главное — видеть текст. Исходя из этих убеждений, я обратился к двум вышеназванным стихотворениям Тэффи и Пастернака.

Он ночью приплывет на черных парусах,
Серебряный корабль с пурпурною каймою.
Но люди не поймут, что он приплыл за мною,
И скажут: "Вот луна играет на волнах..."

Как черный серафим три парные крыла,
Он вскинет паруса над звездной тишиною.
Но люди не поймут, что он уплыл со мною,
И скажут: "Вот она сегодня умерла..."

В стихотворении Тэффи образ корабля — поэтическое олицетворение не столько и не только смерти, а возрождения, пробуждения к новой, ранее недоступной человеческому разуму, жизни. Эти стихотворение, хотя и не бесспорно, но можно отнести к жанру духовной поэзии, так же, как стихотворение Пастернака “Ветер”.

Образ корабля, возникший и в том и в другом стихотворениях органически связан с вечной темой бытия, темой жизни и смерти (у Пастернака и с темой любви.— О. С.).

Философская концепция перехода человеческой личности в иное измерение, изучающая процесс преобразования сознания, в наше время достаточно сильно трансформировалась, изменилась, благодаря новым научным открытиям в области естествознания. Огромное влияние на трансформацию этой концепции оказало и стремительное развитие психологии, как науки о человеческом индивидууме.

Обращение к духовным ценностям, возвращение к религиозному мировоззрению, от которого практически на протяжении всего XX столетия стремились откеститься атеистически настроенные, “передовые” ученые, не могло не внести свои значительные коррективы в ту же концепцию.

Но что поразительно — два рассматриваемых мною стихотворения, при всей простоте и прозрачности несут семантическую нагрузку, равную целой философской системе, разработанной по меньшей мере несколькими философскими школами!

Это ли не показатель наличия *экзистенциальной* поэтики у Тэффи и Пастернака?

Для того, чтобы показать своеобразие поэтики Тэффи и Пастернака, я считаю необходимым ввести новый термин — *экзистенциальная поэтика*.

Позволю себе определить новый термин так: *экзистенциальная поэтика* — попытка инстинктивного осмысления процесса существования при помощи художественного воспроизведения той картины мира, которую воссоздает интуиция художника, играющая роль Божественного провидения.

Человеческий инстинкт, помноженный на интуицию художника, дает точную картину развития и преобразования сознания. Процесс трансформации сознания изначально заложен в любом человеческом поступке. Его не всегда может зафиксировать рассудок, в отличие от интуиции. Поскольку такая трактовка была выдвинута экзистенциалистами, то

новый термин вполне справедливо назвать **ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ** поэтикой.

Наличие *экзистенциальной* поэтики характерно далеко не для всех русских писателей и поэтов. В числе ее родоначальников следует назвать Ф.М.Достоевского. Продолжателями этой линии в русской литературе XX в. я считаю А.Блока, раннего В.Маяковского, Вл.Соловьева, Д.Мережковского, З.Гиппиус, в какой-то степени А.Платонова, и, конечно же, Тэффи и Пастернака.

Тема жизни и смерти, ставшая ключевой для мировой литературы с момента ее зарождения, раскрывалась русскими писателями и поэтами на протяжении многих столетий настолько своеобразно, не укладываясь в общепринятые западными странами рамки и каноны, что в конце концов породила великий миф о загадочной славянской душе.

Есть такой термин "**ПОТУСТОРОННОСТЬ**", принятый христианской философией, термин, символизирующий недоступность, непознаваемость для человеческого разума тех или иных событий, выходящих за грань обыденного, тривиального восприятия мира. "**ПОТУСТОРОННОСТЬ**" открывает нам духовный, сверхъестественный мир, находящийся над естественным, чувственным миром и, таким образом, не подлежащий его исследованию, объяснению, вмешательству, ибо исключена сама возможность проникновения естественного, исторического мира во владения сверхъестественного.

"Краткая философская энциклопедия" приводит следующее толкование: "Потусторонность является местом, где человек живет после смерти; там открываются неисповедимые божественные пути, и все бессмыслицы земного существования раскрываются как составные части плана, существующего от вечности к вечности и имеющего целью спасение человечества" (с. 357).

Тэффи и Пастернак являются первыми поэтами, которые, размышляя о смерти, достигли границ "**ПОТУСТОРОННОСТИ**". Им даже было позволено пересечь эти границы. Подобный вывод напрашивается из самих текстов. Если мы внимательно вчитаемся в стихотворение "Ветер":

Я кончился, а ты жива.
И ветер, жалуясь и плача,
Раскачивает лес и дачу.
Не каждую сосну отдельно,

А полностью все дерева
Со всею далью беспредельной,
Как парусников кузова
На глади бухты корабельной.
И это не из удалства
Или из ярости бесцельной,
А чтоб в тоске найти слова
Тебе для песни колыбельной,—

то обнаружим удивительные, совершенно не бросающиеся в глаза при первом, втором и, возможно, третьем прочтении, находки поэта.

Первая строка стихотворения: “Я кончился, а ты жива...” настраивает читателя на определенный лад. “Не о смерти ли речь?” — возникает у него закономерный вопрос. Сказано настолько ясно, что яснее сказать было бы и невозможно в данном контексте. “Я кончился, а ты жива...” — взгляд на границе “ПОТУСТОРОННОСТИ”. Идет повествование от лица лирического героя, которому открылось НЕЧТО, неизвестное нам и самому поэту.

Образ ветра многозначен. Это и плакальщик (от традиционных плакальщиц.— *О.С.*), скорбящий о земной смерти героя и проводник в “иное измерение”, и второе “я” лирического героя, который тоже был поэтом, учитывая то, что стихотворение написано от лица Юрия Живаго. Ветер — символ бессмертия. Он неуловим, непостижим, неукротим. Т.е. этот образ вобрал в себя те философские характеристики, которые присущи “ПОТУСТОРОННОСТИ”, как самостоятельной философской категории. К тому же, не будем забывать, ветер — проводник в “иное измерение”: “Раскачивает лес и дачу”.

Пастернаком найден неожиданно точный угол зрения, благодаря которому, мир, существующий в контексте стихотворения, превращается в живое, мыслящее, интеллектуальное создание (воистину, С.Лем — великий “плагиатор” Пастернака.— *О.С.*), дающее (хотя бы на эмоциональном уровне, а мне думается и на космическом.— *О.С.*) оценку всему происходящему. Мир — летописец перехода лирического героя в “иное измерение”.

Ветер, наряду с лирическим героем, который “кончился”, т.е.— умер (по земным представлениям.— *О.С.*), является также героем стихотворения. Он сменяет лирического героя,

как бы проговаривая за него те слова, что тот не успел сам сказать любимой женщине.

Деревья, по желанию ветра — еще одного лирического героя стихотворения, превращаются в корабли, уносящие того, кто “кончился” в “иное измерение”.

Но сама интонация стихотворения, настрой лирического героя, от лица которого ведется повествование; недосказанность, примененная здесь в качестве тропа, позволяют читателю надеется на то, что “парусников кузова / На глади бухты корабельной” являются также вестниками возрождения, как чудесный “серебряный корабль” из стихотворения Тэффи. Тема жизни переходит в тему смерти и наоборот: тема смерти сменяется темой жизни и любви:

И это не из удалства
Или из ярости бесцельной,
А чтоб в тоске найти слова
Тебе для песни колыбельной.

Стихотворения “Он ночью приплывет на черных парусах...” и “Ветер” объединяет еще и то, что они совершенны по ритму.

Ритмическая структура поэтического текста — одна из главных основополагающих при рождении высокохудожественного произведения.

Шестистопный ямб, с пиррихием на второй и шестой стопе, придает поразительную мелодичность, я бы сказал природную, органичную музыкальность стихотворению Тэффи.

Стремительный четырехстопный ямб “Ветра” усиливает и без того тревожное состояние читателя, заставляя его перевоплощаться в лирического героя, проходя вместе с ним ступени, ведущие в “ПОТУСТОРОННОСТЬ”. Ямб “Ветра” поразительно гармоничен. В нем слиты голоса лирического героя и ветра, деревья (превратившиеся в корабли), изменяющееся пространство (“Со всею далью беспредельной”), внутри которого и помещено все происходящее.

Любопытно и то, что в поэтической ткани стихотворения начисто отсутствует категория определенного времени. Вроде бы все происходит в настоящем времени, но его границы настолько размыты, что нельзя об этом говорить с полной определенностью. Так, стихотворение начинается: “Я кончился...”, т.е. говорится об уже случившемся, а заканчивается:

“чтоб в тоске найти слова / Тебе для песни колыбельной”.
Перед нами проходит прошлое, настоящее, будущее.

Мифологизация, мистификация происходящего роднит лирическую героиню Тэффи и лирического героя Пастернака. В мифологизации, я думаю, и заключается отгадка семантического единства, роднящего два стихотворения столь различных поэтов.

Именно благодаря мифологизации и возникает как явление — *экзистенциальная поэтика*.

Мистификация носит сугубо религиозный характер. Об этом свидетельствует и само построение стихотворений. Событие, ставшее фактом повествования, излагается в летописной традиции. У Пастернака эта традиция прослеживается более явно, чем у Тэффи, однако, то обстоятельство, что она пишет о будущем событии, как о прошедшем, случившемся (в прошедшем времени, разумеется) — яркая иллюстрация данной традиции и у Тэффи.

Метафорический ход Тэффи, сравнивающей паруса корабля с парными крылами черного серафима — своеобразный код.

Расшифровка этого кода чрезвычайно интересна. Лирическая героиня Тэффи одновременно и святая, и блудница. Слепок с Марии Магдалины. О чем красноречиво свидетельствует символика стихотворения. “Черный серафим” — образ смерти и образ греха, но “звездная тишина” — образ прощения, отпущения грехов; образ готовности к иной жизни.

Рефрен “Но люди не поймут”, заключающий первую и вторую строфы стихотворения — своего рода защита, пограничная полоса, за которой скрывается лирическая героиня, стараясь не пустить читателя в свой мир, отстаивая подобным образом суверенность последнего.

Идет санкционированная самой Тэффи игра в “кошки-мышки”. Читатель хочет понять, разобраться, увидеть смысл и стоящий за ним подтекст — лирическая героиня, руководимая поэтессой, заманивает его дальше, дальше, глубже; меняет ориентиры, направления, сбивает с толку, оставляя в “дураках”.

Модель лабиринта свойственна любой мифологизации. Только самым терпеливым и последовательным, возможно, удастся выдержать испытание.

На первый взгляд, Пастернак гораздо честнее со своим читателем. Романтизм Тэффи сменяется пастернаковским реа-

лизмом — ну, как же! — человек уходит в “мир иной”, видя окружающий, привычный ему мир, трогательно прощается с ним.

Только в этой пастернаковской простоте скрыты свои подвохи. Напряженная работа сознания лирического героя, раздвоение личности, благодаря которому (по воле автора.— *О.С.*) выходят на сцену и другие лирические персонажи: ветер, лес, “беспредельная даль” — едва различимы. За строками стихотворения остался и адресат — любимая женщина лирического героя. Кто она? Откуда? Есть ли у этой загадочной музы реальный прототип? К определенному выводу прийти трудно, хотя некоторые предположения имеют право на существование. В связи с этим здесь уместно привести одно наблюдение, сделанное мной в процессе изучения как раннего, так и позднего периодов творчества Пастернака. В стихотворениях, относящихся к жанру любовной лирики, Пастернак вообще очень осторожен с посвящениями. Точное установление личности адресата происходит лишь в том случае, когда досконально изучены конкретные детали. Их знание и умение точно сопоставить оные с биографической канвой — верный ключ к отгадке. У Пастернака нельзя найти прямых указаний на реальных людей, ставших адресатами его стихотворений. Точные детали по велению мастера обращаются в метафоры. Метафорическая перенасыщенность — отличительная черта творчества Пастернака до 1940 года. После 1940 года стихи Пастернака (по его собственному признанию.— *О.С.*) становятся удивительно прозрачными, ясными по мысли, но вместе с тем более самоуглубленными и насыщенными по мировосприятию. Необходимо признать, что эволюция лирического героя Б.Пастернака совершалась постепенно. В какой-то мере медленнее, чем протекал тот же процесс у других поэтов. Этим наблюдением поделился с Дурьиным С.Бобров в своем письме, посвященном и другим проблемам литературного процесса.

Если Пастернаку пришлось идти к простоте мучительно долго, то Тэффи обрела ее с первых шагов в литературе. При всей яркости, пестроте хоровода образов Тэффи в них легко узнаваемы живые, подлинные люди. Отсутствует надуманность и излишняя заданность, перегружающая творчество Пастернака до 1940 года. Чем же объяснить появление “неслыханной простоты” у Пастернака? Вейдле объясняет религиозным переломом, раздвинувшим узкие рамки жесткой

формы и упразднившим смертельные трюки метафорической эквилибристики, мешавшие свободно вздохнуть и до конца выразиться пастернаковскому гению.

Действительно, читая строки из романа, написанные от имени Живаго, поражаешься их наивной, почти детской, но все-таки фантастической простоте; свежести (у меня всегда при их чтении появляется ощущение, что они дышат!), ошеломляющей искренности, обнаженности чувств. Такие стихи под силу создать или сверхщедроодаренному человеку — или пережившему, прошедшему сквозь горнило мук, потерь и прочих испытаний, но не утратившему веры в жизнь, философу. И то, и другое органично сплелось в облике Пастернака.

Мир Тэффи, ее поэтику, метания от лирики к сатире — от сатиры к лирике, я хотел бы уподобить гейневской модели искусства. У Тэффи и Гейне — одна группа крови. Простыми, незамысловатыми словами достигать вершин лирической поэзии, создавая совершенные образы, пользуясь прекрасными, возвышенными эпитетами и тут же, пользуясь теми же словами, едко высмеивать, обличать, бичевать недостатки общества, являя бессмертные образцы убийственной сатиры!

Сотворение *экзистенциальной* поэтики — дело, подвластное людям с острым, критическим, сатирическим складом ума или прирожденным философам, дающим объяснение каждому событию, придумывающим стройную, строгую систему, правда, не свободную окончательно от алогичных метаморфоз. Пожалуй, в этом и заключается сущность *экзистенциальной* поэтики. Алогичные метаморфозы всегда будут сопровождать развитие человечества. Таков закон нашей истории. Этот главный закон, как категорический императив, навязывает каждому свою волю. В том числе и художнику. Даже ницшеанский Заратустра не был от него свободен до такой степени, до какой пытался декларировать шокированной публике.

Познание — осмысленное и одновременно интуитивное приближение к сути любого явления. На пути к ней часто случаются столкновения с болью и страхом, которые становятся предупредительными флажками, задающими единственно верное направление. Побывав в таких ситуациях, человек значительно обогащает свой жизненный опыт, а художник творческий. Не исключено, что под воздействием боли и страха — состояний, присущих жизни мыслящих людей, у не-

которых художников абсолютно меняются многие (если не все!) нравственные ориентиры и, конечно же, как следствие — меняется мировоззрение. Это то, о чем писал в своей статье “Пастернак и модернизм” В.Вейдле, пытаясь ответить на вопрос о переломе, случившемся в творчестве поэта после 1940 г. Это то, о чем размышлял в статье “Тэффи” Г.Адамович. От нищезанятости вседозволенности, исповедывавшейся Скрябиным и разделявшейся юным Борей Пастернаком — до христианского всепрощения, смирения и умиления бытием. От безжалостного, испепеляющего, убийственного сарказма — до мудрого, всепроникающего философского обобщения, достигнутого Тэффи. ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ПОЭТИКА возникает в контексте разговора о Тэффи и Пастернаке как термин литературоведческий, научный, но, собственно говоря, перерастает эти рамки, становясь мировоззрением художника.

Необходимость формирования нового мировоззрения была вызвана “чувством “невсамделишности””. По мнению В.Вейдле: “Чувство “невсамделишности”, онтологической ирреальности поэзии мучило Блока, и оно же, вероятно, оторвало от поэзии Рембо. Чувство это питается прежде всего тем, что всякая манера, всякий стиль кажутся одинаково возможными” (Вейдле В. Умиранье искусства.— СПб.: АХИОМА, 1996.— С. 75).

Стремясь предотвратить онтологический распад, возможный в момент отображения того или иного события, вырастающего до подлинных вершин искусства, стараясь избежать несоответствия мира, порожденного человеческим интеллектом, миру настоящему, живому, реальному во всех его проявлениях, Тэффи и Пастернак создают *экзистенциальную поэтику*. Попытка апологии творчества приводит к неожиданному, пока еще не зафиксированному и не прокомментированному литературоведением, результату.

Перед нами совершенно неоднозначное явление отечественной поэзии. Как же оно возникло и сумело стать фактом литературной жизни? В XX в. “обозначения чувств, состояний и т.п. выходят за пределы исконной и основной сферы употребления и, перемещаясь в другие области изображения, не только входят в сочетания рассмотренного типа, где представляют собой отвлечение эпитета, но и используются самостоятельно. При этом меняются и становятся значительно более разнообразными их образно-синтаксические связи —

отвлеченные слова входят в состав сравнений, перифраз-приложений, метафорических перифраз, метафор. Использование отвлеченных существительных в качестве опорных слов тропа приводит к развеществлению конкретного. Этот процесс имеет в поэзии начала века разные формы. Во-первых, для обозначения конкретного предмета речи используется отвлеченное существительное. В поэзии XIX в. такие тропы немногочисленны” (Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века.— М.: Наука, 1986.— С. 89). Огромную роль в формировании *экзистенциальной* поэтики сыграли различные направления в литературе начала XX в., а также другие виды искусств: музыка, живопись, театр, кинематограф.

Экспрессионизм, импрессионизм — те путеводные звезды, которые освещали, подобно маякам, творческий путь Тэффи и Пастернака. Они и стали основными слагаемыми в процессе образования *экзистенциальной* поэтики. Ее рождение подготовил сам XX в. Исторический контекст как никогда влиял на контекст литературный. Он то притягивал к себе, то отталкивал. Абсурдность существования, абсурдность бытия и самой человеческой личности, которую провозглашали А. Камю и Ж.—П. Сартр — крупнейшие мыслители-экзистенциалисты XX столетия,— породила человеческий, философский, творческий протест у Тэффи и Пастернака. Приведенные мной в качестве примера стихотворения наглядно подтверждают данный тезис.

Распаду и абсурду, как причине распада, можно и должно противостоять. Попытка обесценить бытие и, таким образом, оправдать любое проявление бесчеловечности, столкнуть лоб в лоб на узком мостике культуру и цивилизацию, предпринятая Камю и Сартром, не нашла поддержки у многих русских писателей, но в числе первых ее отвергли Тэффи и Пастернак.

Бытие именно тогда и лишь только при том условии имеет и должно иметь значение, когда человек живет надеждой и верой, не утрачивая их ни при каких обстоятельствах, что и было блистательно доказано в стихотворениях “Он ночью приплывет на черных парусах...” и “Ветер”.

Д.Д. Николаев
(Москва)

Н.А.ТЭФФИ И РУССКИЕ ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ В ЧЕХОСЛОВАКИИ

“Едва ли кто другой из пишущих людей имел когда-либо в России такой огромный круг читателей, как Тэффи,— утверждал в 1923 г. М.А.Алданов.— Н.А.Тэффи пишет изредка статьи, в которых можно найти “политический элемент”. Но их всегда одинаково охотно читали “обе России”. Н.А.Тэффи сотрудничала исключительно в либеральных органах печати. Однако одним из наиболее усердных ее почитателей был Николай II. Теперь она пишет только в эмигрантских газетах — и первый же ее фельетон (“Ке фер?”) был целиком перепечатан в советской прессе”¹. Это “читательское единение” сохранилось и за границей, хотя 1917 год расколол русское общество не только на “красных” и “белых” — ожесточенная идеологическая борьба шла и среди противников большевиков, между различными группами эмигрантов. Тэффи практически не принимала участия в идейно-политическом противостоянии. Она стремилась в первую очередь подчеркнуть то общее, что объединяет всех русских людей, независимо от их взглядов, положения, характеров, то, что заставляет их тянуться друг к другу, и слова Алданова в полной мере относятся и к русской эмиграции.

Тэффи читали и любили люди с самыми разными взглядами, и подтверждением этого может служить история ее сотрудничества с зарубежными русскими повременными изданиями. В 1920 г. в Париже Тэффи принимает активное участие в создании газеты “Последние Новости”, и в первое время, пока газета претендовала на роль некоего объединяющего органа, каждые несколько дней на ее страницах появлялось новое произведение писательницы. С 1 марта 1921 г. “Последние Новости” переходят в руки Республиканско-демократического объединения. Позиция Тэффи значительно

отличалась от редакционной, определявшейся П.Н.Милюковым, и тем не менее сотрудничество не прерывается вплоть до 1925 г. В 1925 г. Тэффи начинает печататься в парижской газете "Возрождение", объединившей "умеренно-правое" крыло русской эмиграции и вступившей в ожесточенную полемику с леводемократическими изданиями, и в первую очередь с "Последними Новостями". Однако после преобразования "Возрождения" в 1936 г. в еженедельник имя Тэффи вновь появляется на страницах "Последних Новостей". Писательницу отталкивает эсхатологическая двусмысленность "Последних Новостей", ей ближе вера "Возрождения" в грядущее воскресение, но она дает свои рассказы в газеты и журналы разных направлений, не разделяя своих читателей на "правых" и "левых", "монархистов" и "демократов", "крайних" и "умеренных". Тэффи живет в Париже, однако ее произведения публикуются не только в парижских изданиях — газетах "Последние Новости", "Общее Дело", "Свободные Мысли", "Звено", "Слово", "Возрождение", журналах "Отечество", "Грядущая Россия", "Окно", "Иллюстрированная Россия". В 1920-е гг. Тэффи печатают берлинско-парижская "Жар-Птица", берлинский "Руль", рижские "Сегодня" и "Перезвоны", варшавская "За Свободу", ковенское "Эхо". Сотрудничает писательница и с пражскими газетами.

1

Прага отличалась от других крупных центров русского рассеяния прежде всего тем, что здесь для наших эмигрантов были созданы максимально благоприятные условия. Программа взаимодействия разрабатывалась и принималась на государственном уровне, что объяснялось не только дружественными чувствами братьев-славян, но и вполне конкретными политическими причинами. В данном случае русские приезжали не в страну с вековыми устоями, а в молодое, только созданное государство, стремящееся всеми силами закрепить свой статус, отстаивать свою самостоятельность.

Чехословацкая Республика, образованная осенью 1918 г. после поражения Германии и Австро-Венгрии в Первой мировой войне, включила территории Чехии и Моравии, входившие в Австрию, Словакии и Закарпатской Украины, принадлежавшие Венгрии, и германскую Силезию. Очевидная неоднородность образования, включавшего в себя немецкие и славянские земли, а также стремление Словакии к самосто-

тельности, ставили под сомнение само существование нового государства. Лишь исключительное стечение обстоятельств (обескровленные Россия и Германия, мощная поддержка Франции и т.д.), а также политическая дальновидность лидеров Чехословакии позволили ей просуществовать в таких границах до 1938-39 гг. Более того, в 1920-х гг. Чехословакия не только открыто противостояла Германии, но и претендовала на роль лидера славянского мира. В начале 1920 г. д-р Бенеш, выступая с речью в комиссии по внешней политике, призывал “стремиться стать великой нацией” и утверждал, будто “весь славянский мир безусловно признает, что чехословаки занимают среди славян первое место по своему культурному развитию, социальной, политической и экономической работе”².

Руководство Чехословакии сознавало, что рано или поздно Германия вновь обретет былое могущество, и тогда только Россия сможет гарантировать независимость вновь созданных государств. В Германии в начале 1920-х гг. также стали проводить активную пророссийскую политику, и ситуация, когда Берлин стал центром русского беженства и началось сближение немцев с представителями различных групп эмиграции, виделась крайне опасной. Глава общественного чехословацкого комитета помощи русским лидер Национально-демократической партии д-р К.Крамарж писал в конце 1920 г.: “Я ничего так не боюсь, как того, что Россия могла бы против своей воли, из-за ошибочной политики союзников и особенно Франции, стать союзницей Германии, стремящейся исправить все, что было направлено не только против нее, но и против России”³. В отличие от поляков, руководители Чехословакии хорошо понимали неизбежность возвращения Германии и России в “большую” политику и сомнительность шансов “малой Антанты” в борьбе на два фронта. Еще в 1920 г. д-р Бенеш предрекал, что ни Россия, ни Германия не забудут Польше ее “военные успехи” и захват своих земель, и опасался “заодно” лишиться Силезии и Закарпатской Руси: “Наша политика должна быть таковой, чтобы новая Россия шла рука об руку с нами, но ответственный министр не должен закрывать глаза на то, что будущая Россия вместе с Германией, не считаясь с нами, может пойти против Польши, особенно, если последняя будет делать большие ошибки в русской политике”⁴.

Под “новой Россией” имелась в виду не Советская Россия, крушение которой полагалось неизбежным, а демократическая, федеративная Россия, построенная после падения большевиков. “Для каждого, кто знает Россию, кто знает большевизм, ясно, что крах власти нынешних властителей России — вопрос времени,— утверждал К.Крамарж.— Россия будет помнить страшные страдания, она будет помнить тех, кто от нее отвернулся и кто ей остался верен, или кто, в минуту ее искупления, был с ней и помогал ей”⁵. Именно поэтому чехословацкое правительство широко откликнулось на призывы русских общественных организаций и создало все условия для принятия больших групп беженцев из Константинополя, а затем и из Болгарии, когда там развернулась антирусская кампания. Особенное значение придавалось миграции в Прагу из Германии, позволяющей ослабить прогерманские настроения среди русских. Наряду с политическими интересами, Прага преследовала и задачи культурно-экономические. Русские специалисты и наиболее талантливая учащаяся молодежь восполняли нехватку квалифицированных кадров, естественную для только образовавшегося государства. Политика Чехословакии в отношении эмигрантов преследовала прежде всего прагматические цели, хотя многие и просто симпатизировали русским. Так, например, супруга Крамаржа происходила из семьи московских купцов Абрикосовых, видный государственный деятель д-р Гирс много лет прожил в России, и т.п.

Поскольку помощь русским по сути являлась государственной программой, перечисленные выше задачи определили возрастную, социальную, профессиональную структуру и даже — в основном — спектр взглядов эмиграции в Чехословакии. В отличие от Берлина и Парижа, Прага не превратилась в центр художественной жизни. Даже русские издательства и периодика в Чехословакии имели более специальный, скорее информационно-просветительский характер. Художники, артисты, журналисты здесь были нужны лишь в той мере, в какой это требовалось для “обслуживания” русской диаспоры. В то же время Прага стала крупнейшим центром русской науки за рубежом, столицей русского студенчества, здесь обосновалось большинство казачьих организаций. В политическом отношении власти Чехословакии старались отсеять крайние направления в эмиграции: откровенно просоветские, социал-демократические и коммунистические — так

как опасались большевистского переворота; великодержавно-монархические — так как считали, что восстановление Российской Империи несет угрозу самому существованию Чехословацкой республики.

Писатели, жившие в Праге, творили в совершенно особенной обстановке, мало напоминающей и “Русский Берлин”, и “Русский Париж”. Герои большинства рассказов и фельетонов Тэффи 1920-х гг. ни на мгновение не забывают, что они беженцы, сознают себя чужими в той стране, в том мире, в котором они оказались. Они — “сырье”, они — “вымирающее племя”. И создавая свой “Городок” на берегах Сены, русские пытаются отгородиться от окружающего мира, от настоящего и от будущего, спастись, замкнувшись в себе. В Праге эмигранты оказались в центре научной, общественной и художественной жизни страны. Они существовали не “отдельно” от принявшего их государства, а вместе с ним. Они не были чужаками, а строили новое государство вместе с чехами, словаками, карпатороссами. Атмосфера русской Праги — это атмосфера Университета, где сливаются воедино идея бескорыстного служения и искренность и непосредственность молодости, где главным праздником, объединяющим всех, становится Татьянин день. Этим, на наш взгляд, во многом и объясняется то, что в пражских периодических изданиях редко печатались “сторонние” авторы. Структура эмигрантской повременной прессы в Праге также значительно отличалась от Берлина, Парижа и Прибалтики: газеты играли малую роль, журналы в основном издавались “специализированные” — студенческие (“Студент”, “Студенческие Годы”, Своими Путиами”), казачьи (“Казачий Сполох”, “Казачий Путь”, “Казачий Смех”, “Вольное Казачество”, “Казачья Земля”, “Казачи”, “Казачий Набат”), областнические (“Вольная Сибирь”), профессиональные и т.д.

2

“Я лично давно уже убедилась, что как бы ни были нелепы написанные мною выдумки, жизнь, если захочет, напишет куда нелепее! — утверждала Тэффи в рассказе “Жизнь и темы”, вошедшем в дореволюционный сборник “Дым без огня”⁶. В эмиграции она сотрудничала в двух русских газетах, издававшихся в Праге. Первая выходила в 1921 г., вторая — в 1924 г. Редакции их преследовали разные задачи, проводили

разную политику, опирались на разных авторов. Но, по иронии судьбы, газеты эти назывались одинаково — “Огни”.

Первый номер газеты “Огни” вышел в Праге 8 августа 1921 г. В редакционной статье “Наши задачи” провозглашался лозунг национального объединения, отказа от партийной идеологии во имя спасения России. “Народ вечен, и на каких бы кострах не жгли мучеников за народное счастье его палачи, национальная идея неистребима и бессмертна, — говорилось в обращении к читателям. — В этой вере, в страстном преклонении перед страданиями нашего родного народа, в жертвенном стремлении отдать свои силы и свою жизнь за его спасение и освобождение, мы видим те огни, по которым мы отыщем затерянный путь на нашу родину” (С.1).

“Огни” издавались как “Русская внепартийная газета”, и если говорить о дореволюционных политических партиях, то позицию газеты действительно можно охарактеризовать как “внепартийную”. Однако в эмиграции издание проводило совершенно определенную политическую линию, активно поддерживая генерала Врангеля и возглавляемый им Русский Совет. Деятельность Русского Совета постоянно пропагандировалась на страницах газеты. Во втором номере было напечатано воззвание “От Русского Совета русским людям на родине и чужбине”, принятое на учредительном заседании Совета в апреле 1921 г. в Константинополе⁷. Русские противники большевизма за границей именно в обращении Русского Совета “К народам всего мира” (напечатано в № 3. — С.3), впервые, по мнению редакции “Огней”, “взяли настоящий тон и заняли верную и достойную позицию”. Русский Совет призывал к реальной помощи России, предупреждая, что идея расчленения, уничтожения русского государства, имеющая многих сторонников, — идея самоубийственная для европейцев. Крушение России — это не просто конец империи: “Рухнет и русская культура, может быть примитивная на европейский глаз, но сильная на Востоке. Россия перестанет быть естественным барьером, в течение тысячи лет ограждавшим Европу от Азии и сделавшим Азию — колонией Европы, а не наоборот. Она станет и авангардом желтой опасности, и постоянным очагом еще худшей опасности — скифской”.

Во многом публицисты “Огней” разделяли и идеологию Русского Национального Комитета. Отчет о лекции председателя комитета проф. А.В.Карташева на тему “Пути восстановления России”, состоявшейся в Праге 16 октября 1921 г., по-

казывает, что редакция полностью поддерживает основные положения карташевской программы и — главное — лозунг “Национального Объединения”⁸. Сопоставление основных положений публицистических выступлений И.А.Бунина, А.И.Куприна, А.А.Яблоновского в “Огнях” с программными документами Русского Совета и Русского Национального Комитета показывает, что как раз в это время четко обозначилось сближение политических позиций целого ряда крупных русских писателей и А.В.Карташева, вызвавшее бурю возмущения в “левой” прессе, и в первую очередь в “Последних Новостях”, после совместного выступления Карташева, Мережковского, Шмелева и Бунина 16 февраля 1924 г. в Париже на вечере, посвященном “миссии русской эмиграции”.

Политику газеты целиком определял ее редактор-издатель Г.А.Алексинский, выступавший в качестве доверенного лица ген. Врангеля. Бывший социал-демократ, один из видных деятелей РСДРП, депутат 2-й Государственной Думы по рабочей курии от Петербурга; затем один из лидеров ультиматизма, “впередовец”, “оборонец”, в 1917 г. член ЦК группы сторонников Г.В.Плеханова “Единство”, Алексинский, отпущенный большевиками в январе 1919 г. “на поруки” из тюрьмы, где он провел более девяти месяцев, в мае бежал за границу. В эмиграции Алексинский сначала обосновался в Париже, где принимал ближайшее участие в бурцевском “Общем Деле”, а затем переехал в Прагу, чтобы организовать там группу противников “соглашательства” с большевизмом. Пользуясь поддержкой ген. Врангеля, Алексинский фактически являлся его неофициальным представителем не только в Чехословакии, но и в северной Европе. Так, посетив Финляндию в качестве “представителя прессы”, он встречался с рядом крупных государственных чиновников — с Министром иностранных дел, руководством Генерального штаба и т.д. Опубликованная в первом номере газеты статья Г.Алексинского “Да здравствует борьба!” являлась одновременно и политической программой нового издания, и своего рода декларацией непримиримых противников большевиков. “Мы не прекратим борьбы,— заявлял редактор “Огней”.— И нет и не может быть спасения для России, пока не сброшена большевистская власть, кровавым игом тяготеющая над нею” (С. 1).

Появление издания данного направления именно в Праге, к этому времени еще не являвшейся крупным центром рус-

ского рассеяния, не случайно. К 1921 г. по сути дела единственной газетой в Праге осталась "Воля России", созданная эмигрантами-эсерами. "Воля России" являлась важнейшим органом организованной эсерами общеевропейской пропагандистской сети, выступая в качестве своего рода "противовеса" берлинским "Днями", как бы "уравновешивая" последнее, что необходимо требовалось в условиях острого противостояния "Берлин—Прага". Эсеровская колония в Чехословакии была одной из самых влиятельных и пользовалась безусловной поддержкой чешского правительства, поскольку именно "партия соц.-революционеров и ее друзья", по словам бывшего председателя отделения Чешского Национального Совета в России, Богдана Павлу, оказывали максимальное содействие "освободительному движению чехов в России". "Огни" задумывались как периодическое издание, противостоящее эсеровской агитации в Праге, о чем недвусмысленно заявлялось уже в передовой статье первого номера: "В нашу задачу отнюдь не входит проповедь какой-нибудь партийной доктрины, обожествление революции как самодовлеющего процесса, тупое отрицание всего нашего исторического прошлого, его задушение и оплевывание, как это с методической настойчивостью проделывают, напр., в Праге наши братья по изгнанию, г.г. пражские эсеры" (С.1).

Издатели рассчитывали, что "Огни" сумеют завоевать ту часть пражской читательской аудитории, что не разделяет эсеровских воззрений, и — с преобразованием газеты в ежедневную — будут успешно противостоять "просоветской" позиции "Воли России". На страницах "Воли России" главное место занимали информационные сообщения и материалы общественно-политического характера, написанные партийными лидерами. Постановке литературного отдела внимания практически не уделялось, и сотрудничество известных писателей носило случайный характер — время от времени печатался К.Бальмонт, да с сентября 1921 г. фрагменты из своей новой книги "Шумы города" публиковал А.Ремизов⁹. В "Огнях", наоборот, ставка была сделана на привлечение к сотрудничеству крупных русских литераторов, так или иначе разделявших программные установки нового периодического органа. При этом А.В.Амфитеатров, И.А.Бунин, А.И.Куприн, И.Д.Сургучев, А.А.Яблоновский выступали прежде всего в качестве публицистов.

В первом номере И.А.Бунин в статье “Страна неограниченных возможностей” писал об общей ответственности всех русских людей за происходящее, о нашем азиатском дикарстве и уникальной способности до крайней степени все окариатуривать, о “архисеминарской серьезности” и неумном стремлении к “книжным раглагольствованиям, к речению схоластических пошлостей”, о неспособности к практической деятельности: “большевики большевиками, а все-таки только в России можно дерзнуть на бесстыдство “планетарное”, на глупость, повергающую в столбняк”; “у нас все сойдет с рук”; “у нас почва для всяческой чепухи и гнусности большевицкой была давно готова”. Обращаясь к Ключевскому и Костомарову, Бунин находит в русской истории “полное подобие” нынешним временам; он вспоминает восторги по поводу декадентов, футуристов, Горького, Блока, и приходит к выводу, что “подготавливали” революцию “мы все, а не одни Керенские и Ленины”¹⁰. Об ответственности русской интеллигенции, сознательно готовившей революцию, о нежелании ее видеть очевидное, размышляет Бунин в статье “О писательских обязанностях”, цитируя Герцена: “Не зная народ, можно его покорять, угнетать, но освобождать нельзя”¹¹. Если в вышеупомянутых статьях Бунина звучит негодование, то “Записная книжка”¹² и “Письмо в редакцию”, предваряющее публикацию “Призыва русских матерей”¹³, показывают другого Бунина — страдающего и сострадающего.

Ненависть и страдание слышатся и в произведениях А.И.Куприна — “Холощенные души”¹⁴ и “Ретирада”¹⁵. Ответом на письмо М.Горького с призывом о помощи голодающей России стала статья А.Куприна “Друг человечества”, где в адрес “буревестника революции” звучали обвинения в “развязности, фамильярности, лжи и высокопарности”. По мнению Куприна, “никогда еще его золотое перо не достигало таких высот голого бесстыдства, как в письме, обращенном к целому миру вообще и к Гауптману в частности. <...> Письмо это не только глупо. Оно еще и безграмотно, и нагло, и трусливо, и подло. <...> Это письмо трусливо, потому что Горький не смеет открыто назвать истинную причину страшного российского бедствия — неспособность большевиков ни к чему, кроме разрушения”¹⁶.

У Бунина и Куприна уже нет надежд на скорое падение коммунистов. Казалось бы, верит в близкое выздоровление России Александр Яблоновский¹⁷, но и он становится более

пессимистичен, когда пишет не на злобу дня, а пытается осмыслить весь терновый путь России. Взгляды его во многом совпадают с точкой зрения Бунина. “Мы одни во всем мире обречены на “огненную печь”. История уже сорвала с нас не только нашу старую одежду, но вместе с одеждой и кожу. И нет конца ни русскому палачеству, ни русской муке,— пишет Яблоновский в статье “Страна отцов”.— И кто знает, пошлет ли нам Господь еще и еще этой силы терпения, или действительно уже “вечереют дни нашей жизни и скоро наступит ночь?”¹⁸

Несмотря на то, что “Огни” издавались в Праге, большинство сотрудников газеты проживало за пределами Чехословакии. Из “пражан” в “Огни” много писал И.Д.Сургучев. В третьем номере газета сообщала о переезде Сургучева из Константинополя в Прагу и о согласии его стать “ближайшим сотрудником “Огней”, а уже в четвертом номере появляется первая часть его очерка “Город трех праздников” (продолжение — в № 5). При этом Сургучев печатает как написанное еще до эмиграции (статья “Три логики”¹⁹ представляет собой незначительно переделанный фрагмент из книги “Большевики в Ставрополе”, изданной ОСВАГОм в 1919 г. в Ростове), так и материалы, созданные “на злобу дня” (“В четвертую годовщину”.— 27 октября.— № 12.— С. 3).

Н.А.Тэффи, творчеству которой вообще было чуждо публицистическое начало, на страницах “Огней” выступала только с художественными произведениями. Писательница не принимала участия в политической борьбе, не стремилась отстаивать какую-либо определенную идеологическую позицию. В газетах “правого лагеря” Тэффи в начале 1920-х гг. печатала главным образом свои стихотворные произведения, и в “Огнях” она выступает именно как поэтесса. Стихотворение “Ангел”, опубликованное в первом номере, возвращало читателя от сиюминутного к вечному:

Путник Ангел Божий, по земле странный!
Странствовал ты долго, повидал ты много.
Можешь указать нам Чертог Осиянный,
Знаешь, где лежит Христова дорога.

Путник, Ангел Божий, по земле странный!
Сладки мои песни, горьки мои слезы.
Как тебя приветить, гость ты мой нежданный,
В нищей моей куще, у чахлой березы?

Не молчи так гневно, не смотри так строго!
Не меня поведешь ты в Чертог Осиянный,
Не за мной пришел ты, слепой и убогой,
Ты, Ангел, райской лилией венчанный!

Не ты мне укажешь, где Христова дорога —
Мой вожатый будет в венце из терний,
За тем, кто всю жизнь проплакал у порога,
Сам Христос придет в его час вечерний.

Еще два стихотворения Тэффи — “Стамбул” (“Лиловеет Босфор...”) и “Я не здешняя, я издалека...” — были напечатаны в третьем номере газеты. Появлению новых произведений в “Огнях” помешала прежде всего болезнь писательницы. “Наша уважаемая сотрудница Н.А.Тэффи тяжело заболела. Из Контрековиля больную пришлось перевезти в Париж. Редакция и читатели “Огней” от всей души желают Н.А.Тэффи скорейшего выздоровления”, — говорилось в небольшой заметке под названием “Болезнь Н.А.Тэффи”²⁰. Тем не менее, редакция до последних номеров продолжала называть Тэффи в числе основных сотрудников. “Участие в нашей газете И.А.Бунина, А.Куприна, А.Яблоновского, А.Амфитеатрова, И.Сургучева, Тэффи лучше всего могут опровергнуть все обвинения нашей газеты, что она антидемократична и антинациональна, — заявляла редакция в статье “Pro domo sua”, отвечая критикам из “Последних Новостей”, “Голоса России” и “Воли России”. — Наша непродолжительная работа увенчалась таким успехом, который оказался выше наших ожиданий. Среди малодушных и маловерных мы будем продолжать нашу проповедь. Мы верим, что наш призыв к деятельной борьбе со всеми Кречинскими от революции во имя национальной идеи будет услышан, и мы верим, что недалек тот день, когда каждый из нас, у кого в груди русское сердце, сумеет громко и ясно назвать своих друзей и своих врагов”²¹.

Пражские эмигрантские газеты оказались недолговечны и быстро прекращали свое существование. Необходимые прежде всего для информации и пропаганды, они либо не выдерживали конкуренции с чешскими изданиями и крупными русскими общественно-политическими парижскими, берлинскими, прибалтийскими газетами, либо наталкивались на упорное противодействие властей, не допускавших излишней политизированности прессы. К концу 1921 г. в Праге не оста-

лось ни одной русской газеты. Уже давно были закрыты социал-демократические газеты — “Правда” и “Голос Народа”, перестали выходить “Славянская Заря” и “Русское Дело”. Осенью 1921 г. была приостановлена “Воля России” — по заявлению редакции, “в виду перенесения газеты в одну из стран, находящихся ближе к России”. Несмотря на то, что эсеровская колония в Чехословакии являлась одной из самых влиятельных, издание ежедневной газеты себя не оправдало, и с января 1922 г. “Воля России” возобновляется уже в качестве “общественно-политического и литературного еженедельника”, а затем трансформируется в журнал. Не намного пережили своего идеологического противника и “Огни”. Последний, четырнадцатый, номер газеты вышел 10 ноября 1921 г. Изначально предполагалось выпускать вместо “Огней” историко-литературный журнал “Славянские травы” — “первый русский журнал за границей старого дореволюционного типа”, ставящий своей задачей “осветить бытовую сторону переживаемого Россией и русскими “Смутного времени”, но идея эта так и не была реализована.

3

История пражских “Огней” неожиданно получила продолжение в 1924 году, когда под тем же названием начал издаваться еженедельник, не только никак не связанный со своим предшественником, но и выступавший с совершенно противоположных идеологических позиций. “Огни” 1924 года фактически смыкаются с эсеровской “Волей России”, а ведущие сотрудники и руководители “Воли России” принимают активное участие в создании новой газеты.

“Еженедельная газета культуры, науки, искусства и литературы” выходила в Праге по понедельникам с января по середину июня 1924 г. Кратко формулируя программу газеты, редакция в первом номере заявляла, что будет “стремиться отражать на своих страницах культурную жизнь вообще и главным образом славянских народов”. В задачу издания входило “давать еженедельные отчеты о движении культурной и литературной жизни”, “отражать умственную работу русских ученых и культурных деятелей, оказавшихся за пределами своей родины, в особенности тех из них, работа которых протекает в славянской Праге”²². Политическая информация давалась лишь в первых номерах “Огней”: печатались сообщения из Советской России, Чехословакии, европейских госу-

дарств, сводка наиболее важных новостей за неделю. Затем “политика” исчезла со страниц газеты, сохранилась лишь “передовая” статья, которая носила скорее проблемный, нежели актуальный характер — текущие события, как правило, рассматривались в более широком контексте, прежде всего в связи с задачей возрождения культуры.

Ответственным редактором и издателем “Огней” выступал Ф.В.Рихтер, но реально газетой руководил не он. 10 января 1924 г. “Последние Новости”, сообщая о появлении первого номера “Огней”, указывали, что “в состав редакции входят М.Л.Слоним, Е.А.Сталинский, В.Н.Тукалевский, Вас.И.Немирович-Данченко и Е.А.Ляцкий”²³. Первые двое хорошо известны как соредакторы и ведущие сотрудники журнала “Воля России”; Е.А.Ляцкий возглавлял издательство “Пламя”, фактически контролировавшее газету, а в названии стокгольмского издательства “Северные Огни”, которым он руководил ранее, нетрудно увидеть переключку с выбранным для нового периодического органа заглавием. Имя Вас.И.Немировича-Данченко — старейшего русского писателя-эмигранта — использовалось в основном для привлечения читательского внимания, не случайно в объявлении об издании газеты его имя, помимо упоминания в общем списке сотрудников, было выделено отдельной строкой. В целом же заявленный список “русских и чешских писателей, ученых и общественных деятелей”, согласившихся писать для “Огней”, выглядел так: “Бальмонт К.Д., Берберова Н., Булгаков Вал.Ф., Водовозов В.В., проф. Гессен С.И., проф. Завадский С., проф. Кизеветтер А.А., Кочаровский К.Р., проф. Лапшин Н.Н., Лутохин Д.А., проф. Ляцкий Е.А., Мельникова-Папоушек Н.Ф., Немирович-Данченко В.И., проф. Поливка Ю., Потемкин П.П., Раковский Г.Н., Рихтер Ф.В., Розенберг В.А., Слоним М.А., Сталинский Е.А., Тукалевский В.Н., Ходасевич В.Ф., Марина Цветаева, проф. Циммерман М.А. и др.”.

В первом номере “Огней” появились сразу две “программные” статьи — “Славянство и Запад” и “Россия”. По мнению редакции, славянство и Запад, тесно соприкасаясь, еще не преодолели внутренней отчужденности. Славянство продолжает оставаться для Запада “сфинксом”, оно “притягивает Запад неразгаданностью своего духа”, но “чарует и пугает его размахом и глубиной своих стремлений”. Теперь, после того, как мировая война освободила славянские нации от чу-

жеземного гнета и разрушены внешние преграды, препятствовавшие укреплению духовной связи между двумя мирами, славянство предстало самостоятельной действенной силой на арене истории, открылся путь к “плодотворному сближению его с Западом, хранилищем великих культурных ценностей, очагом современной цивилизации”. “Реакционному” славянофильству автор статьи противопоставляет “культурный панславизм”, отвергая при этом панславизм политический: “Славянство должно внести свою богатую долю в общую сокровищницу мировой культуры и тем расширить ее основу, усилить ее многоцветность и блеск”, “показать славянскую культуру Западу”. В этом общая задача, стоящая в данный момент перед всеми славянскими народами, и “всякий шаг взаимопознания”, любое усилие, способствующее укреплению их духовной связи, “будет истинным служением историческому делу славянства”.

Духовному единению славян и призвана была служить новая газета, цель которой — ярче зажечь “огни славянской культуры”. Уже видны первые признаки культурного возрождения России, которое явится свидетельством и ее политического и государственного возрождения, неизбежного и скорого установления “правового государственного строя”. Именно “горящие огни культуры и науки и там и здесь” должны освещать “верные пути не только всем, но и каждому из нас, желающему блага и счастья своему народу”. Десять лет неисчислимых бедствий и страданий, “мировая война, революция, военный коммунизм, засуха и ужасающий голод” не смогли уничтожить Россию, она выстояла в “великой борьбе человека со стихией”: “Россия жива. Народы России проявили исключительную жизнеспособность, исключительную сопротивляемость всему тому, что не связано с основами их духовной жизни и быта. Выдерживая потрясающие страдания, народы России боролись за свое существование”. Более того, сама нужда, необходимость восстановления страны и собственного обустройства заставили людей в России стремиться к получению практических знаний. “Жажда просвещения” охватывает и тех русских, что оказались в эмиграции: “Историк отметит эту особую черту русской эмиграции, которая в лице своей интеллигенции, оказавшейся за рубежом, подняла факелы культуры и науки выше взаимной политической борьбы”.

“Культурный панславизм”, “культуроцентризм”, преклонение перед европейской культурой — основные темы передовых статей: “Культура самое могучее оружие в жизненной борьбе как для отдельных народов, так и для целых континентов, ибо культура — основа жизни, свободы и прогресса”²⁴; “Духовная культура человечества — наследие, накопленное веками и народами, сеть, сотканная тысячами общих и личных усилий. В тяжелой борьбе ценою борьбы, жертв и мук создала Европа свои лучшие ценности — науку, литературу, искусство, навыки свободной мысли и привычки освобождающейся жизни. К этому наследию — нам, преемникам и сынам его, нужно относиться с уважением и любовью”²⁵.

Обсуждая тему послевоенного политического устройства Европы, проблему “восстановления международного культурного общения и создания условий, при которых научные, философские и художественные достижения лучших людей различных стран сплетутся в единую сеть духовного творчества на пользу всего человечества”²⁶, редакция, за исключением нескольких первых номеров, старательно обходила все вопросы, связанные с внутренним положением России, рассматривая ее преимущественно как субъект международного права. Очевидно, во многом подобный подход определялся надеждами на скорую, после смерти Ленина, смену государственной власти. Но упорное нежелание обнародовать собственную позицию на происходящее в России объяснялось и чисто прагматическими интересами владеющего газетой издательского объединения, рассчитывающего на развитие торговых отношений с метрополией и не желающего “портить отношения” с нынешними властями. Даже сообщая о смерти Ленина в четвертом номере, редакция предпочла “скрыться” за высказываниями чешской и русской печати. Не решались “Огни” высказаться определенно и по вопросу о признании России — главному для всей эмигрантской прессы начала 1924 г., — с одной стороны, вроде бы поддерживая включение России, без участия которой немислимо завершение процесса общеевропейской стабилизации, в систему международных отношений в качестве полноправного члена, с другой стороны — опасаясь изменения статуса эмиграции и принудительной высылки на родину.

Провозглашенная цель — единение народов, прежде всего культурное — не сводилась только к “славянской идее”. В ряде номеров затрагивался вопрос о судьбе европейской ин-

теллигенции после мировой войны²⁷. Печатались и материалы о европейской культуре, среди которых надо прежде всего отметить статьи П. Муратова “Леонардо в Милане”²⁸ и “Другая Италия”²⁹, а также написанную к 200-летию со дня рождения И. Канта статью проф. И. Лапшина “Кант и современная философия”³⁰. И все же вопросу о роли славян в будущем устройстве Европы уделялось особое внимание. Пропаганда идеи о духовном единстве славянства не ограничивалась публицистическими выступлениями на первой полосе. На страницах газеты достаточно много внимания уделялось культуре славянских стран, в первую очередь, естественно, Чехословакии, публиковались переводы художественных произведений, информация о наиболее важных событиях современной культурной и научной жизни. Уже в первом номере был напечатан очерк И. И. Лапшина “К столетнему юбилею дня рождения Б. Сметаны”³¹; в пятом — статья Б. Соколова о Франтишке Бияеке³²; в восьмом — заметки о чешском скульптуре Яне Штурса³³. “Огни” знакомят читателей с историей болгарской литературы 19-20 вв., предлагая их вниманию обзорную статью К. Тодорова “Новая болгарская литература”³⁴. Небольшая заметка о чешском поэте Ярославле Врхлицком предваряла в девятнадцатом номере публикацию двух его стихотворений в переводе П. П. Потемкина³⁵. Чешский фольклор и литература были представлены на страницах “Огней” также переводами Иосифа Каллиникова³⁶ и М. Матвеевой³⁷.

Рассказывая о культурной жизни чешской столицы, “Огни” информировали не только о русской диаспоре, но старались держать читателей в курсе происходящего в Праге вообще. В частности, регулярно печатались обзоры Н. Мельниковой-Папоушек “Пражские театры” (№№ 2, 4, 7 и т. д.). С ее точки зрения, в театре, в гораздо большей степени, нежели в литературе, проявилось глубокое влияние русской культуры на чешскую: “Каждому, прожившему хотя бы неделю в Чехословакии, становится ясно, что Россия здесь пользуется чрезвычайно хорошей и даже, можно сказать, исключительной репутацией. При более глубоком знакомстве с чешской жизнью и культурой выясняются все более и более глубокие корни симпатий и тяготений чехов к русской культуре. <...> Однако настоящего влияния русской литературы на чешскую мы не наблюдаем за малым исключением (Шрамек и несколько других). Иное дело в театре”³⁸.

Большая часть опубликованных в газете материалов так или иначе была связана с русской эмиграцией, причем редакция стремилась рассматривать ее не просто как большую группу граждан России, оказавшихся в силу известных причин за пределами родной страны, а как некий культурно-исторический феномен. Поводом для обсуждения вопроса о задачах русской эмиграции стала опубликованная в органе чехословацких социал-демократов “Право Лиду” (“Pravo Lidu”) 30 января 1924 г. статья “О русской эмиграции”, которую в пятом номере “Огней” редакция изложила под рубрикой “О чем пишут”³⁹. В статье (вызвавшей широкий резонанс не только в Праге, но и в других центрах русского рассеяния) в связи с ожидаемым признанием советской власти новым английским кабинетом министров во главе с Макдональдом ставился вопрос о дальнейшей судьбе эмигрантов и, мягко говоря, нелестным образом характеризовалась жизнь русских беженцев в Праге. С точки зрения “Право Лиду”, пора отказаться от излишней сентиментальности и трезво взглянуть на нынешнее положение дел. “Русская эмиграция заполняет свою жизнь постоянными спорами и борьбой и нельзя назвать ни одного творческого действия с ее стороны,— утверждалось в статье.— Кто имеет возможность встречаться с разными группами прогрессивной и социалистической эмиграции, тот знает, что в вопросе о будущем России и эмиграции у них царит полный хаос во взглядах, а это приводит их к полному бессилию и невозможности что-нибудь предпринять”.

Отчасти в унисон обвинениям чехов прозвучала опубликованная в том же номере “Огней” статья Марка Слонима “Мы и Запад”, в которой ведущий критик “Воли России” размышлял о восприятии Запада русскими эмигрантами. Слоним вспоминал, как еще до революции он поражался подчеркнутому невниманию русских к культуре, общественной и хозяйственной жизни стран пребывания, их “лености и равнодушию”, нежеланию принимать уклад тех государств, где они оказались. Десять лет, прошедшие с тех пор, изменили весь мир, но почти не изменили отношение русской эмиграции к Западу. Иным стал лишь “бытовой подход”; нужда, необходимость поиска работы заставили беженцев “внешне подчинить свое существование налаженным формам европейского обихода, войти в более тесное соприкосновение, изредка сближение с “туземцами”, но ничуть не повлияли на “духовный под-

ход” к европейской культуре. Вынужденно оказавшись на Западе, русские по-прежнему не хотят познавать “чужое” — “чтобы полюбить или возненавидеть его — но во всяком случае чтобы *научиться новому*”. В результате, как и в дореволюционные годы, эмиграция, “живущая на Западе, проходит мимо Запада”, “почти не делает попыток ощутить биение жизни новой Европы, узнать и понять искание мысли, чувства и общественного строительства, которые напряженно волнуют современный Запад”, “интересуется лишь тем, что имеет косвенное отношение к России, да и то, довольствуясь газетными крохами и случайными сведениями”. Между тем, смерть старой, довоенной, Европы вовсе не означает гибели всех тех сил, что в течение многих веков питали европейскую культуру. Уже видны “черты новой, нарождающейся Европы”, “ростки того, чему принадлежит будущее”. “Целью русских эмигрантов должно стать усвоение культурного наследия Запада, осознание, приятие и изучение его”, а для этого необходимо “отказаться от высокомерия, презрения к чужому и национально-культурной самонадеянности”, “приобрести одно обязательное и важное качество: чувство уважения к культуре”. Только тогда можно будет “приумножить общее богатство своим собственным, русским национальным складом”.

Реакция “Огней” на выступление “Право Лиду” последовала лишь в следующем номере, где со статьей “Молодежь в эмиграции” выступил Евгений Ляцкий⁴⁰. Надо отметить, что объединение в “Огнях” представителей “литературной молодежи”, идеологом которой в Праге выступал Марк Слоним, и “академиков” во главе с Е.А.Ляцким вовсе не означало полного совпадения позиций. “Кто сомневается: русская эмиграция, как всякая эмиграция, влечит тяжелое существование. Словно растение, пересаженное на чужую почву, она растет криво и косо, растет и — не дорастает. Мозг воспринимает болезненно явления окружающей жизни, душа страдает и пустеет, сердце изнашивается, организм надламывается от непосильной борьбы с нуждой,— писал Ляцкий.— Особенно тяжело положение подрастающего поколения. Его бы спасти, ему бы помочь — ведь это будущая Россия, ее надежды, ее интеллигенция. Ведь они-то увидят родину, они-то дождутся права на свободную гражданственность, на труд и радость жизни”.

Русские беженцы мечтают вернуться “домой”, и они хотят не просто вернуться, но принести с собой культуру, знания, опыт, технические навыки — все то, в чем после тяжелых испытаний так нуждается их родина. И самой значимой, самой ценной помощью является именно помощь молодежи в деле приобретения знаний — путь, выбранный правительством Чехословацкой республики. Все прочие виды помощи “более или менее искусственны”, “спасая людей от смерти физической, они принижают их духовно и волей-неволей развращают”, и лишь “помощь в культурной работе, возможность учиться и учиться — вот благороднейшая, воспитывающая и незабываемая помощь”. Более того, такая помощь, оказываемая эмигрантам, приносит пользу и самой Чехословакии, и всей Европе. Чехословакия таким образом получает возможность напрямую приобщиться к русским духовным богатствам; помогая организовать воспитание и обучение эмигрантской молодежи, “молодая республика перебрасывает грандиознейший мост к духовной сокровищнице будущей России”, “закладываются прочнейшие связи культурного единения, создаются основы более прочные, чем политические и иные расчеты, вечно колеблемые изменчивостью международных группировок”. Без духовного возрождения России невозможно, по мнению Е.А.Ляцкого, и возрождение Европы: “Ввести Россию в общие условия просвещения и культуры значит — духовно исцелить Европу. Без этого и сама она сгниет на корню. И только Прага, одна лишь Прага понимает это, как следует.”

Публикация художественных произведений на страницах “Огней”, обширная и разносторонняя информация о культурной и общественной жизни русской колонии в Чехословакии, доказывали обоснованность обвинений в неспособности к созидательному труду, к творчеству, подчеркивали непреходящую ценность русской духовности. Стараясь ориентироваться на хорошо знакомые читателю имена, редакция печатала в основном произведения известных русских писателей, живущих в Праге. Широко анонсированное участие Вас.Ив.Немировича-Данченко должно было вызвать естественный интерес у читателей, и они не обманулись в своих ожиданиях. Произведения старейшины русской беллетристики регулярно помещались в газете. Правда, к художественной литературе можно отнести только рассказ “В бурю”⁴¹ и обра-

ботку легенды “Слезы Мириам”⁴². Остальное — полубеллетризованные мемуарные очерки⁴³ и случайные записи и наброски⁴⁴. В первых номерах “Огней” в разделе “Маленький фельетон” появлялись произведения П.П.Потемкина, по своему уровню, правда, вряд ли соответствующие дарованию автора⁴⁵. Печаталась в “Огнях” и М.И.Цветаева⁴⁶. Газета познакомила читателей со стихотворениями Н.Снесаревой-Козаковой, в будущем члена “Далиборки”⁴⁷, Алексея Фотинского — одного из участников “Скита поэтов”⁴⁸.

Из писателей, обосновавшихся за пределами Чехословакии, в “Огнях” печатался К.Д.Бальмонт⁴⁹. Несколько неожиданным выглядит появление в “Огнях” стихотворения Ходасевича “Слепой”⁵⁰, но скорее всего оно было получено от поэта в конце 1923 г., когда он приезжал в Прагу. Наконец, регулярно появлялась на страницах “Огней” и проза Георгия Гребенщикова, у которого в 1920-е гг. установились тесные контакты с рядом пражских изданий. Помимо рассказа “Из детских былей”⁵¹, как и произведения Немировича-Данченко, возвращавшего читателей к далекому уже прошлому, Гребенщиков напечатал в “Огнях” несколько фрагментов из своих “эпических” полотен⁵².

В то же время по большей части художественные произведения, печатавшиеся на страницах газеты, лишь косвенно были связаны с программой “Огней”. Опубликованный в марте рассказ Тэффи “Ame slave” обращал на себя особое внимание прежде всего потому, что писательница обращалась к той теме, которой уделялось наибольшее внимание в публицистическом отделе. В рассказ Тэффи, включенный впоследствии в сборник “Городок: Новые рассказы” (Париж, 1927), вошли два фрагмента, сюжетно вполне самостоятельных⁵³. Миниатюра “Ame slave” из газеты “Огни” публикуется в книге как вторая часть рассказа. В сборнике Тэффи снимает начало газетного варианта:

«Французы так и не могут к нам привыкнуть.

Вот почти пять лет, как Париж битком забит русскими, а парижане все еще удивляются на нашу бестолочь, безалаберность, бестолковую доброту, нелепость всей нашей жизни. Смотрят, ничего не понимают. В конце концов, нашли всему этому слово: “Ame slave” — славянская душа. И поставили точку.»

Первый фрагмент — бытовая сцена. Муж и жена Егоровы — Андрей Сергеич и Ольга Ивановна — обедают в деше-

вом ресторане, с небритыми гарсонами, залитыми вином ска-тертями и пахнущим жареной тряпкой кофе. У них не хватает денег на нормальный обед и приходится довольствоваться малым — шукрутом и жареной картошкой. Обычные, “маленькие” люди со своими “маленькими” житейскими пробле-мами. Казалось бы, что тут можно сказать про “I’ame slave”, чем отличаются русские эмигранты от французов, сидящих за соседними столиками? Однако стоит “столкнуть” русских и французов, и сразу становится ясно, как трудно французам понять нас, и — добавим — нам понять французов. Тэффи противопоставляет не столько поведение героев, сколько их восприятие, отношение — к себе и к другим. В ресторан захо-дят двое с гитарами: “один постарше — лысый, обрюзгший, другой — помоложе, с наглыми глазами и фальшивым брил-лиантом на грязном мизинце с обломанным ногтем”. Их номер вызывает горячее одобрение публики — женщины виз-жат и влезают на стулья, чтобы лучше видеть, гарсоны засты-вают на бегу и стоят с открытыми ртами. Все хотят увидеть старика, который лает, свистит, кудахчет. Только Егоровы вместо того, чтобы веселиться, испытывают чувство неудоб-ства. Им кажется, что старик ведет себя неприлично, неподо-бающе для его возраста, но они не осуждают, а сострадают: “Человек-то ведь уже немолодой, детный, ради куска хлеба по-собачьи лает. Дома детишки, жена больная. У таких всегда больные жены. Он, конечно, скрывает от них свое ремесло. Они убеждены, что он просто и почтенно играет на гитаре!”

Русским становится стыдно, что они едят и пьют в то время, как кто-то им “в угоду” “лает по-собачьи, топчет в грязь свое человеческое достоинство”. Андрея Сергеича тер-зают угрызения совести, ему становится нехорошо, и, чтобы выразить свои чувства, он, выходя из ресторана, “крепко, с тоской и мукой” жмет руку старику. А Ольга Ивановна, сму-щенно и виновато, отдает старику последние деньги, оставав-шиеся в кошельке. Читатель тоже начинает чувствовать свою вину, готов отдать последнее тому, кто вынужден ронять свое человеческое достоинство ради куска хлеба, но в конце рас-сказа выясняется, что никто своего человеческого достоин-ства не ронял. Более того — немного позже “старик пил кофе, подмигивал дамам и, заглушая музыку, громко кудах-тал и лаял, уже не для заработка, а исключительно из често-любия, чтобы присутствующие поняли, что среди них нахо-дится не заурядный обыватель, а тонкий артист”.

Во второй части рассказа — собственно миниатюре “*L’ame slave*”, опубликованной в газете “Огни”, — Тэффи сталкивает между собой русских — супруги Угаровы встречаются в метро Вязикова, своего давнего знакомого, с которым много было пережито вместе: “И голодали, и холодали, и вещи теряли, и о визе хлопотали, и какой гадости только не было, пока добрались в трюме до Константинополя”. Угаровы из Константинополя сразу перебрались в Париж, он устроился работать на завод, она брала работу из магазина белья; Вязиков же приехал во Францию только что и “был грязен и ободран до последней степени”. Во второй части важную роль играет сюжет, построение которого во многом напоминает фольклорную модель, — вспомним, к примеру, как в русской сказке “Лиса, заяц и петух” лиса уговорила зайчика пустить ее в лубяную избушку погреться, да зайчика-то из дому и выгнала. Узнав, что у Угаровых есть отложенная на черный день тысяча франков, Вязиков сначала приходит к Угаровым на обед, затем начинает ходить обедать каждый день, а иногда сидит и до вечера, потом остается у них ночевать — и исчезает, прихватив с собой пятьсот франков. Угаровы не могут поверить в нечестность своего знакомого, считают, что Вязиков взял деньги тайком “из деликатности” и потом также незаметно вернет их на место. Они стараются сделать все возможное, чтобы Вязиков мог вернуть деньги, чтобы он беспрепятственно попал в их квартиру, когда ему это понадобится, и, в конце концов, узнают, что тот действительно заходил на несколько минут. Но радость оказывается недолгой — Вязиков вновь пропадает, а вместе с ним — и другие пятьсот франков.

Герои Тэффи ни секунды не переживают из-за пропавших денег, их ничуть не беспокоит то, что в их квартире поселился в общем-то совершенно посторонний человек. Они волнуются из-за того, что сами доставляют неудобства Вязикову, — ведь он же ради них старается, проекты для них вырабатывает. И в конце, когда они понимают, что Вязиков оказался просто вором и обманщиком, это вызывает не злость, не раздражение, не обиду, а — неудобство, душевный дискомфорт. Угаровы недоумевают, как человек мог поступить подобным образом? В отличие от первой части, здесь все герои — русские, но у читателей ни на секунду не возникает сомнения, к кому относится определение “*L’ame slave*”, вынесенное в название: Вязиков для нас — чужой.

Кто же герои Тэффи — дураки, не желающие видеть очевидного, или настоящие люди; люди, живущие по меркам человеческим, а не звериным? Что главное в их характерах — глупость или доверчивость, сострадание, искренность, человечность?

Тэффи пишет не о “загадочной русской душе”, она говорит о душе вообще — о том, что отличает человека от зверя. В названии рассказа “L’ame” — душа — значит не меньше, чем “slave” — славянская. Поведение и Егоровых, и Угаровых может казаться глупым, может казаться странным, оно совершенно не укладывается в устоявшиеся, установившиеся нормы. Для читателя естественней, нормальной Вязиков и старик-француз. Но комизм героев заставляет здесь задуматься о том, насколько искажена, вывернута наизнанку норма. Нам “душевно” ближе именно те, кто вроде бы ведет себя глупо, потому что за этой мнимой глупостью стоит некое высшее понимание смысла жизни. Главное — сохранить в себе человека, спасти то, чем наделил каждого из нас Бог. “Странность” персонажей рассказа Тэффи напоминает здесь “странность” героев Достоевского, а в характерах Угаровых угадывается что-то хорошо знакомое — вспоминается князь Мышкин. Достоевский показывал драматизм, подчас трагизм жизни, но Вера несла спасение и героям, и читателям. Тэффи выявляет комическое в обыденном, повседневном — и вновь Вера несет спасение. Ведь по сути своей за столкновением Егоровых и французов в ресторане, Угаровых и Вязикова лежит все то же противопоставление людей и человекообразных, о котором Тэффи писала в предисловии ко второму тому “Юмористических рассказов” в 1911 году:

“Вот как началось.

“Сказал Бог: сотворю человека по образу Нашему и по подобию Нашему” (Бытие 1, 26).

И стало так. Стал жить и множиться человек, передавая от отца к сыну, от предков к потомкам живую горящую душу — дыханье Божье.

Вечно было в нем искание Бога и в признании, и в отрицании, и не меркнул в нем дух Божий вовеки.

Путь человека был путь творчества. Для него он рождался, и цель его жизни была в нем. По преемству духа Божия он продолжал созидание мира.

“И сказал Бог: да произведет земля душу живую по роду ее, скотов и гадов и зверей земных по роду их” (Бытие 1, 24).

И стало так.

Затрепетало влажное, еще не отвердевшее тело земное, и закопошилось в нем желание жизни движущимися мерцающими точками — коловратками. Коловратки наполнили моря и реки, всю воду земную, и стали искать, как им овладеть жизнью и укрепиться в ней.

Они обратились в аннелид, в кольчатых червей, в девятиглазых с дрожащими чуткими усиками, осязающими малейшее дыхание смерти. Они обратились в гадов, амфибий, и выползли на берег, и жадно ощупывали землю перепончатыми лапами, и припадали к ней чешуйчатой грудью. И снова искали жизнь, и овладевали ею.

Одни отрастили себе крылья и поднялись на воздух, другие поползли по земле, третьи закостенили свои позвонки и укрепились на лапах. И все стали приспособляться, и бороться, и жить.

И вот, после многовековой работы, первый усовершенствованный гад принял вид существа человекообразного. Он пошел к людям и стал жить с ними⁵⁴.

Прошло время, и человекообразные перешли в наступление на людей и опутали их жизнь своими щупальцами: “Они притворяются теперь великолепно, усвоили себе все ухватки настоящего человека. Они лезут в политику, стараются пострадать за идею, выдумывают новые слова и дико сочетают старые, плачут перед Сикстинской мадонной и даже притворяются развратниками. Они крепнут все более и более и скоро задавят людей, завладеют землей”⁵⁵.

Что теряют Егоровы и Угаровы? Всего лишь деньги. Что сохраняют они? Они сохраняют Душу. И ничто — никакие лающие по-собачьи старики, никакие Вязиковы — не могут отнять у них главное — Веру в Бога и Веру в человека.

Рассказ “Ame slave” — не единственное произведение Тэффи, опубликованное в газете “Огни”. В № 8 (5 февраля. — С. 4) было перепечатано пять стихотворений Тэффи из сборника “Passiflora” (Берлин: Театр, 1923): “Я не здешняя, я издалека...”; “Я сердцем кроткая была...”; “Ты меня, мое солнце...”; “На острове моих воспоминаний...”; “Он ночью приплывет на черных парусах...”. Интересно, что стихотворение “Я не здешняя, я издалека...” уже появлялось на страницах “Огней” — в газете Г.А.Алексинского 22 августа 1921 г. Эта подборка стихов Тэффи не являлась самостоятельным материалом; она как бы “сопровождала” очерк Евгения Ляц-

кого "О Тэффи". Статья Е.Ляцкого о творчестве Тэффи стала одним из самых значительных литературно-критических материалов, помещенных на страницах "Огней".

Критика играла очень важную роль в газете. Раздел "Книги и Писатели", появлявшийся в каждом номере, занимал обычно не менее целой полосы. Кроме того, время от времени статьи "в связи" с выходом новых книг публиковались вне данного раздела. Хотя иногда в качестве рецензентов выступали репортеры и просто случайные корреспонденты, все же в целом редакция "Огней" старалась ориентироваться на достаточно известные имена — Вл.Тукалевского, Д.Лутохина, Арсения Мерича (А.Даманскую) и др., к сотрудничеству привлекались крупные историки, правоведы, философы — М.А.Циммерман, А.А.Кизеветтер, И.И.Лапшин и т.д.

Ведущим критиком "Огней" являлся Евгений Ляцкий. В большинстве случаев книги рассматривались Е.Ляцким как культурные явления. Именно так расценивает он и художественные произведения, и философию, и литературоведение. В рецензии на новую книгу Л.Шестова "Potestas clavium" (Берлин: Скифы, 1923)⁵⁶ он обращает внимание читателей прежде всего на особенности философского метода автора, его манеры изложения — мысль "словно ищет путей наименьшего сопротивления своему движению, обходя те препятствия и до известной степени "громоздкие" затруднения, на которых до сих пор испытывала себя метафизика". По мнению Ляцкого, искание истины Шестовым, его желание пробиться к изначальной сущности вещей, в данной книге привели к исканию личного спасения; Шестов стремится обрести не философскую, и даже не жизненную, а житейскую истину. Его Бог — "не бог, озаряющий мир с высот Платоновских сфер, но бог, активно замешанный в человеческую сутолоку, готовый заняться и душой Шестова и, пожалуй, его домашними делами". "Именно истинная трагедия искреннего и страдальчески испытующего духа", глубоко личностное начало исканий Шестова, искренность его переживания и захватывает, по мнению Ляцкого, читателя новой книги.

Собственно книга остается на втором плане и в рассуждениях Е.Ляцкого о "Силуэтах русских писателей" Ю.Айхенвальда (Т.1—3.— Берлин: Слово, 1923). Айхенвальд предстает "писателем о литературе", а не историком и не критиком. В очерках Айхенвальда главное — личное впечатление, те чувства, что пробудились в душе его под влиянием чтения худо-

жественного произведения. Айхенвальд как бы “заражается сам красотой их поэтического гения и, под их влиянием, становится и сам своего рода художником, слова которого искрятся лучами настоящей и, в то же время, отраженной поэзией”⁵⁷.

Особенности критической манеры Ляцкого, старающегося уйти от конкретики, от “мелочей”, показать читателю творческую индивидуальность автора, прочувствовать его позицию, рассказывающего не о произведении, тем более не об издании, а о писателе, проявились и в очерке “О Тэффи” (5 февраля.— № 8.— С. 4). Хотя он задумывался как отклик на появление поэтического сборника Н.А.Тэффи “*Passiflora*”, о книге Тэффи в работе Ляцкого практически ничего не сказано. Даже название сборника упоминается лишь в самом конце статьи, предваряя публикацию нескольких стихотворений из книги “*Passiflora*”. Ляцкий пишет о даровании Тэффи “вообще” и прежде всего характеризует ее “как неподражаемую и в настоящее время единственную писательницу-юмористку”. Сочетание забавного и грустного в произведениях Тэффи, ее “меткую и живую наблюдательность”, стремление показать “все мелко-обывательское, претенциозно-пошломое и безнадежно-мещанское и глупое”, с чем мы сталкиваемся в жизни, отмечали уже не раз, но Ляцкий не ограничивается этим. Он делает акцент на женском начале, отличающем юмор Тэффи, подчеркивает, что за внешне добрым и милым скрывается “женски- и женственно-злое”. Критик противопоставляет два типа юмористов. Одни “переживают”, “перевоплощают в себе” то жизненное явление, которое подвергается осмеянию; рассказчик и герой в их произведениях сливаются. Другие только наблюдают, словно дистанцируясь от происходящего. Именно так, по мнению Ляцкого, пишет Тэффи: “Она не вживается в свои изображения, не роднится с ними, и вдумчивый читатель, как всегда, ощущает присутствие души автора, не растворенной в житейском типе”.

“Поэтическую Музу” Тэффи Ляцкий называет ее “ангелом-хранителем”: “За шумом и грохотом современной ломки стиха и стиля, готовой привести или к неслыханному совершенству формы или к фабричному производству, голос этой музы почти не слышен. Он гармоничен, нежен, хрустален и поет о том, что есть на свете и любовь и счастье, но больше страдания и горя”. Ляцкий обращает внимание на то, что “литературный образ Тэффи не полон и даже неясен”, если

забывать о данной стороне ее творчества. Ляцкий считает, что в рассказах писательницы нет “лично пережитого, лично передуманного, лично выстраданного, лично любимого”, все это проявляется лишь в ее поэзии, в “милых и прекрасных песнях, за которыми неизменно слышатся звуки тоскующей арфы”.

В 1910 г. в рецензии на первую книгу стихов Н.А.Тэффи “Семь огней” В.Я.Брюсов упрекал писательницу в искусственности, поддельности ее поэзии: “У всех поэтов, от Гейне до Блока, от Леконта де Лиля до Бальмонта, позаимствованы г-жой Тэффи образы, эпитеты и приемы, и не без искусности слажены в строфы и новые стихотворения. “Семью огнями” называет г-жа Тэффи семь камней: сапфир, аметист, александрит, рубин, изумруд, алмаз, топаз. Увы, ожерелье г-жи Тэффи — из камней поддельных”⁵⁸. Ляцкий в своей статье, словно полемизируя с Брюсовым, утверждал обратное: “Теперь, когда техника стиха способна, кажется, оживить искусственные цветы поэтической изобретательности, стихи Тэффи — свежие, неподдельные ландыши, незабудки, какие хотите полевые цветы, из тех, что вы любите, только непременно свежие и простые-простые, расцветающие под песню жаворонка и томящиеся страхом близкого увядания. Их грусть — грусть воспоминания, в котором было так много отрады и муки. Их нежность — в доверчивой наивности к людям и к Богу. Их общий фон — примиренность с жизнью, двоящаяся между жестокой реальностью и прекрасной мечтой”.

Столь высокая оценка творчества Тэффи критиком “Огней” приобретает особое значение, если учитывать общее отношение газеты к писателям “старшего поколения”. Именно в это время, в 1924 г., М.Слоним в своей программной статье “Живая литература и мертвые критики”⁵⁹ обвинял “литературную эмиграцию” в “творческой скудности”, утверждал, что, “как ни была бледна русская литература за пережитые шесть лет, все новое, значительное, интересное, что она дала, пришло из России, а не из-за границы”. “Эмигрантский итог — безрадостный,— заявлял Слоним.— И самое страшное, что не только не родились в эмиграции новые писатели, но и старые захирели”. Ключевые положения, выдвинутые Слонимом, нашли свое развитие и в литературно-критических материалах “Огней”. Влияние Слонима на общую то-

нальность выступлений очевидно. При этом некоторые рецензенты были еще категоричнее Слонима. Если последний не мог не обратить внимания на появление первой части “Солнца мертвых” и признавал, что “более всех остальных жив еще Шмелев”, то на страницах “Огней” И.С.Шмелева упрекали в том, что в своих произведениях он ничего не пишет о событиях последних лет. Критик, представлявший две книги Шмелева, изданные в СССР,— “К светлой цели” и “Виноград” (обе: М.; Пг.: Книга, 1923)⁶⁰,— не учитывал или не хотел учитывать специфику подготовки “советских” сборников и полностью игнорировал эмигрантское творчество писателя. Отсутствие связи с современностью, “старая, блеклая” манера повествования отличает, по мнению рецензента, и новые книги С.Юшкевича “Автомобиль: Рассказы” (Берлин: Изд-во З.И.Гржебина, 1923) и “Улица: Рассказы” (Берлин: Изд-во З.И.Гржебина, 1924): “Фабула большинства рассказов сводится к драматическим анекдотам. Автор мучает ими читателя, но впечатление анекдотичности, надуманности сюжета делает читателя равнодушным”. Первый сборник, по мнению критика, “относится к той литературе, которую берут в поезд и забывают в купе”. Второй — отличается в лучшую сторону прежде всего тематикой составивших его произведений. Он “весь посвящен героиням панели и среди многочисленных произведений, им посвященных в мировой литературе, рассказы Юшкевича одни из лучших”⁶¹. Еще резче писали о Иване Наживине. Его роман “Распутин” (Лейпциг: Из-во Ф.Фиксигера, 1923) рассматривался как откровенная и бездарная конъюнктурщина, попытка заработать деньги на скандальности темы: “Автор романа, видимо, стремился дать художественное отражение России эпохи войны и революции, но для этого у него не хватило ни таланта, ни вкуса, ни знаний. Лучшие главы смахивают на удачный фельетон, но и таких мало. Зато море претенциозной пошлости. Роман был бы на месте “в подвале” бульварной газеты, но зачем его понадобилось издавать отдельно, да еще и переводить на другие языки? Или Распутин и из гроба приносит некоторым материальный успех?..”⁶²

Большинство критиков “Огней” явное предпочтение отдавало творчеству писателей, оставшихся в Советской России; а лучшими в русской литературе последних лет объявлялись произведения Е.Замятина и Б.Пильняка. Сведения о советских изданиях иногда занимали больше половины всего раз-

дела — представлялись новые книги А.Грина, М.Шагинян, Вл.Лидина, С.Васильченко, К.Федина, П.Орешина, М.Пришвина и др. Из писателей старшего поколения помимо Н.А.Тэффи положительных отзывов были удостоены лишь К.Бальмонт и А.Ремизов — оба, как указывалось выше, еще с начала 1920-х гг. тесно связанные с редакцией “Воли России”. Рецензируя книгу А.Ремизова “Кукха: Розановы письма”, изданную З.И.Гржебиным в Берлине в 1923 г., Д.Лутухин отмечал в четвертом номере “Огней”: “Ремизов, написавший эту “Кукху”, и Розанов, о котором она написана,— большие мастера письма, искусники великие: они преодолевают “словесность” и дают сконцентрированную, обостренную, но подлинную *жизнь*”. О К.Бальмонте в “Огнях” писал П.Потемкин. В рецензии на новую книгу “Где мой дом?”, изданную “Пламенем”, он говорил о мироощущении поэта-изгнанника вообще — и о себе, и обо всех, оказавшихся в эмиграции. Поэт не может жить вне стен своего дома, но само имя, само слово — “Москва” — становится для него прибежищем: “И это слово — дом автора. Ради этого слова написана вся эта книга, написана в немые и глухие годы его полубегства, полуизгнания из Москвы и России (1920-1923 г.). Но этот дом настолько неприютен, что нет сил возвратиться туда, хоть не сладко, очень не сладко и здесь в Европе, вне этого дома, где когда-то автору было так хорошо”. Европа чужда Бальмонту, она слишком суха и прозаична, слишком рационалистична для него, он любит Россию и не верит, что она умерла, ибо — цитирует Потемкин — “Россия всегда Россия, независимо от того, что в ней делается и какое историческое бедствие или заблуждение получило на время верх и неограниченное господство”. Бальмонт не просто изгнанник, он — “певчая птица”, “истинный маг и царь слова”. Творчество продолжает служить опорой потерявшему Родину: “Если как человек он еще ищет своего дома в слове “Москва”, то как поэт он нашел его уже давно и навеки в слове “Слово”⁶³.

Пропаганду и распространение **русской** культуры редакция считала важнейшей задачей газеты, но помимо “высоких” целей создатели “Огней” преследовали и чисто утилитарные. Часть материалов носила полурекламный характер. В первую очередь на страницы “Огней” попадала информация о новинках издательства “Пламя” — фактического хозяина газеты. Играли свою роль и политические пристрастия — практически игнорировались книги основных конкурентов из числа

эмигрантских издательств и произведения идеологических противников, на которые просто “не обращали внимания”. К последним относились главным образом представители правого крыла эмиграции, а вовсе не советские писатели. Книжная торговля “Пламя” являлась крупнейшим поставщиком советских книг на чешский рынок и, естественно, газета занималась пропагандой этих изданий. Опубликованная в “Огнях” в середине апреля реклама сообщала о том, что в продажу поступила большая партия книг из Советской России, приобретенная фирмой “Пламя” на весенней выставке 1924 года. На выставке русской зарубежной книги, открывшейся в “Клементинуме”, “историческом”, по определению корреспондента “Огней”, зале Карлова Университета 7 июня 1924 г., книжный склад “Пламя”, помимо зарубежных изданий, представлял и советскую книгу. В своем выступлении на выставке профессор Е.А.Ляцкий заявил, что “для нас, русских, важно не то — “советская” это или “зарубежная” книга. Для нас должна быть только одна, русская книга, если она направлена на осуществление свободы, добра и правды”⁶⁴.

4

Статья Е.Ляцкого была не единственной публикацией о Тэффи на страницах пражской периодики. Еще в 1921 г. “Воля России” напечатала две рецензии на книги Тэффи. Причем оба отзыва появились в сентябре, а — как мы знаем — Тэффи с августа сотрудничала с главным идейным оппонентом “Воли России” в Праге — газетой “Огни” Г.А.Алексинского. Кроме того, газета “Воля России” являлась органом общественно-политическим и вообще редко печатала рецензии на художественные произведения. Однако сборники “Так жили: Рассказы” и “Черный ирис: Рассказы” были выпущены стокгольмским издательством “Северные Огни”, которым руководил Е.Ляцкий. С “Северными Огнями” у пражских эсеров были установлены тесные контакты, и новые книги оперативно “представлялись” на страницах газеты. Именно на деятельность издательства прежде всего обращала внимание Н.Мельникова-Палпоушек, перу которой принадлежали оба отзыва. “Каждая книга, изданная “Северными Огнями”, является дорогим и желанным подарком русскому зарубежному читателю, так мало избалованному хорошими, как с внутренней, так и с внешней стороны книгами,— писала она в рецензии на сборник “Так жили”.— Только что вы-

шедший томик рассказов Тэффи еще больше подтверждает высказанное нами мнение⁶⁵. Критик подчеркивает и “умелый подбор” рассказов, от которого произведение, написанные “не в последние дни”, только “выигрывают”, и легкость, изящество и глубину юмора писательницы. “То же изящество манеры, легкость письма, тот же опытный, тонкий анализ мелкой повседневной жизни, переходящий порой в грустную сатиру”, находит критик и в книге “Черный ирис”⁶⁶.

Очевидно стремление Н.Мельниковой-Папоушек найти в произведениях Тэффи подтверждение правоты эсеровских идеологических положений. В рассказах “Палагея”, “Культуртрегеры” и “Без стиля” она видит сатирическое изображение «русских бар, стремящихся то вносить “культуру” в совершенно им неизвестную и непонятную крестьянскую среду, то играющих в “сверхчеловеков” и “декадентов”»⁶⁷. Не обращая внимания на то, что рассказы из этих сборников написаны еще до революции (или не зная этого), Н.Мельникова-Папоушек усматривает в них намеки на политических противников “Воли России”: “Вообще у Тэффи замечается в последнее время некоторый уклон к разоблачению и развенчанию тех лиц и групп, которые при помощи громких фраз и разных условностей стараются занять несоответствующее своим душевным качествам место. Никакое душевное убожество и мешанство, будь оно завернуто в какие угодно шелка и подобие мысли, не уходит от наблюдательного взора талантливой писательницы”⁶⁸.

Наиболее пристальное внимание творчеству Тэффи уделялось в 1924 г. В феврале, как было сказано выше, очерк Е.Ляцкого появляется на страницах еженедельника “Огни”, а в конце года о новых книгах Тэффи дважды пишет “Воля России”. В октябре Евг.А.Зноско-Боровский представляет сборник стихов “Passiflora”, а в ноябре М.Слоним рассказывает об изданной в Праге книге рассказов Тэффи “Вечерний день”.

Евг.А.Зноско-Боровский в статье “Заметки о русской поэзии”⁶⁹ знакомил читателей с двумя новыми сборниками писателей старшего поколения — напечатанными в Берлине книгами Н.А.Тэффи “Passiflora” (Изд. журнала “Театр”, 1923) и С.Л.Рафаловича “Август” (Изд. Л.Д.Френкеля, 1924). Тэффи для Зноско-Боровского — прежде всего юмористка, “автор юмористических очерков, рассказов из народного быта и раз-

личных песенок и пьес”. Критик считает, что, создавая “серьезные” стихи, Тэффи — в глубине души — все же продолжает оставаться юмористкой, а юмор, по утверждению Зноско-Боровского, “убивает поэзию, если она сама добровольно не идет на службу к нему” — “поэзии нужна известная наивность и самозабвение, которых обыкновенно чужд юморист, умный, более, чем мудрый, насмешливый к своему собственному чувству и увлечению, осторожный и здравомыслящий в кажущейся дерзости”. Критик подчеркивает, что “писатели комические, юмористы и сатирики, редко бывают крупными поэтами” и Тэффи, по его мнению, не является исключением — “поэтический дар ее меньше комического”. Однако последнее вовсе не значит, что поэзия Тэффи не заслуживает внимания. Зноско-Боровский сам готов признать, что популярность Тэффи как юмористки “слишком затемняет другой лик ее творчества, излишне и не по заслугам скрывает в ней от читателя поэта”, и выделяет “несколько отличных вещей, которые говорят о подлинном поэтическом даровании”. При этом, указывая на то, что в ее стихах много переключек с произведениями других поэтов — декадентов, символистов, А.Ахматовой, И.Северянина, критик предусмотрительно обходит вопрос о “пальме первенства” (“кто из них раньше написал то или иное стихотворение — не станем сейчас доискиваться”), зная, очевидно, историю о том, как Ф.Сологуб “переложил” стихотворение Тэффи “Пчелки”.

Анализируя поэтическую манеру Тэффи, Зноско-Боровский указывает, во-первых, на стремление сочетать “острую мысль” с “необычайно человеческим чувством, которое сообщает стихотворению трогательную, жалостливую теплоту, лишает его холодной рассудочности”, а, во-вторых, на дуализм — “настроения ли, тона или образов”. Несколько упрощенными выглядят выводы автора рецензии, — и то, что для Тэффи “поэзия — отдых от привычного юмора”, и то, что в поэзии Н.А.Тэффи ищет спасения “от той людской и рассудочно насмешливой оценки, которую ей нашептывет ее ирония и юмор”, поскольку только поэтическое творчество позволяет проникнуть в духовную сущность людей, явлений и мира, а разум дает лишь “внешнее постижение”. Впрочем, сопоставляя стихи Тэффи и Рафаловича, Зноско-Боровский отчасти опровергает сказанное им ранее. В поэзии Тэффи он выявляет в первую очередь те же черты дарования писательницы, что отличали и ее юмористическую прозу, — “челове-

ческую теплоту, которая является достоинством лучших ее вещей”, и “оптимизм”, способность даже “в моменты самого большого горя не признавать себя несчастной”.

Перед Слонимом, представлявшим только что вышедший в Праге в издательстве “Пламя” сборник “серьезной” прозы Тэффи “Вечерний День”, стояла та же задача, что и перед Зноско-Боровским в предыдущем номере. И он сам, и читательская аудитория воспринимали Тэффи как автора юмористических произведений; теперь необходимо было оценить иную сторону ее писательского дара. “Тэффи знают и любят, как юмористку. А она еще кроме того талантливый поэт и рассказчик,— прежде всего замечал М.Слоним.— Шутки и улыбки нет в рассказах “Вечернего дня”. На них лежит печать сумерек. Часто проникнуты они горечью и безнадежностью”. Для Слонима Тэффи — писатель чеховской школы. Однако у нее нет “певучей закругленности, лирической нежности чеховских повестей”, стиль Тэффи — “своеобразная острота и резкость очертаний”, сжатый и выразительный слог. Выделяя в рассказах, вошедших в сборник, “отдельные места и тонкие наблюдения”, Слоним подчеркивает, что, “может быть, размеры дарования Тэффи не очень велики и творчество ее не обладает глубиной, отличающей крупных мастеров слова,— но дарование это несомненно, и проникнутые печалью рассказы русской юмористики принадлежат к настоящей и хорошей литературе”⁷⁰.

В устах Слонима даже подобная оценка звучала как похвала, учитывая его резко неприязненное отношение к писателям старшего поколения. Появление серии благожелательных публикаций о творчестве Тэффи в пражских периодических органах, отчасти, безусловно, объясняется тем, что в издательстве “Пламя” готовился к публикации сборник рассказов Тэффи “Вечерний день”. Но сводить все только к этому было бы неправильно. Достаточно посмотреть, как характеризовали творчество И.С.Шмелева, чью книгу — “Неупиваемая чаша и др. рассказы” — “Пламя” выпустило в том же году. Мы уже приводили фрагменты из рецензии, опубликованной в “Огнях”, а в “Воле России” отзыв Слонима на изданный “Пламенем” сборник Шмелева предварял его рецензию на книгу Тэффи. Признавая “несомненный”, хотя и “неровный” талант Шмелева, М.Слоним говорит о нем, как о писателе из прошлого: “Шмелев — автор “Человека из ресторана” и

“Чужой крови” — один из лучших представителей послечеховского реализма. Сейчас русская литература отошла от того стиля, каким написаны произведения Шмелева — но если они — прошлое, то все же слишком живое, слишком недавнее, чтобы не сохранить еще некоторой власти над читателем”⁷¹.

С 1925 г. Тэффи стала активно сотрудничать с “идеологическими противниками” “Воли России” — новой ежедневной газетой “Возрождение”, и пражские критики надолго “забывают” о существовании писательницы. Лишь в 1932 г. на страницах “Воли России” вновь появляется рецензия на книгу Тэффи⁷². “Воспоминания” Н.А.Тэффи выпустило книгоиздательство “Возрождение”, и в отзыве Н.Андреева на первый план были вынесены полемические выпады в адрес писателей из враждебного лагеря.

Развивая идеи Слонима, Андреев противопоставлял писателей старшего поколения, сохранивших лишь способность вспоминать, молодым литераторам, которые идут, “в лице своих наиболее интересных представителей, путями современности — и формально, и тематически”. Андреев считает, что многие из тех писателей-эмигрантов, кого готовы отнести к “классикам”, черпают свое вдохновение только из дореволюционных впечатлений. Критик готов был бы смириться — “в этом нет ничего противоестественного: и психологически, и социологически подобная тенденция легко объяснима”, но тяга к воспоминаниям, по его мнению, “уродливо” отражается на форме произведений. Единственный, за кем он в полной мере признает право на воспоминания, — Бунин, в чьем творчестве нет ни “стилистических провалов”, ни “тематической невыдержанности”. Однако большинство авторов безуспешно пытается связать разнородный, стилистически несвязуемый материал. “Ради читателя (это было бы откровеннее) и для литературы (это было бы просто своеобразной очищающей ревизией) следовало бы огромное большинство произведений, числящихся в разряде беллетристики, перевести в отдел — мемуары и дневники. Здесь совсем другие требования, здесь царит умеренность и сдержанность, благодетельное “что” легко и навсегда вытесняет условное “как”, — утверждает Андреев.

“Воспоминаниям” Тэффи посвящена вторая часть рецензии, и с первой ее практически ничего не связывает. Очевидно,

что все сказанное выше, Андреев не относит к книге Тэффи. Критик подчеркивает, что “Воспоминания” Тэффи — произведение художественное, обращает внимание на особенности образа повествователя, указывает на нарочито простоватый тон рассказа, на “пестроту интонаций”, на сочетание шутки, подчас шаржа с искренним недоумением, грустью. Более того, Андреев фактически противопоставляет книгу Тэффи тем воспоминаниям, о которых он писал вначале. Их авторы преувеличивают и художественное, и историческое значение мемуаров, в “Воспоминаниях” же Тэффи критик находит “авторское стремление снизить их содержание”, хотя книга не просто “читается”, но и “переживается”.

-
- 1 Современные Записки.— 1923.— Кн. 17(4-5).— С. 485.
 - 2 Русское Дело.— 1920.— 14 февраля.— № 19(114).— С. 3.
 - 3 Общее Дело.— 1920.— 24 октября.— № 101.— С. 1.
 - 4 Русское Дело.— 1920.— 14 февраля.— № 19(114).— С. 3.
 - 5 Общее Дело.— 1920.— 24 октября.— № 101.— С. 1.
 - 6 Тэффи. Дым без огня.— СПб., [1914].— С. 149.
 - 7 Огни.— 1921.— 15 августа.— № 2.— С. 4.
 - 8 Огни.— 1921.— 27 октября.— № 12.— С. 4.
 - 9 Свет слова // Воля России.— 1921.— 15 сентября.— № 306.— С. 2;
 - Заборы // Воля России.— 1921.— № 311.— 21 сентября.— С. 2; Панельная сворь // Воля России.— 1921.— 22 сентября.— № 312.— С. 2; Находка // Воля России.— 1921.— 29 сентября.— № 318.— С. 3-4.
 - 10 Огни.— 1921.— 8 августа.— № 1.— С. 2-3.
 - 11 Огни.— 1921.— 12 сентября.— № 6.— С. 2-3.
 - 12 Огни.— 1921.— 19 сентября.— № 7.— С. 2.
 - 13 Огни.— 1921.— 17 октября.— № 11.— С. 2.
 - 14 Огни.— 1921.— 22 августа.— № 3.— С. 2.
 - 15 Огни.— 1921.— 29 августа.— № 4.— С. 3-4.
 - 16 Огни.— 1921.— 8 августа.— № 1.— С. 2.
 - 17 “Выбор смерти” // Огни.— 1921.— 22 августа.— № 3.— С. 2-3;
 - “Матушка-старушка” // Огни.— 1921.— 29 августа.— № 4.— С. 3-4;
 - “Бегут” // Огни.— 1921.— 5 сентября.— № 5.— С. 2.
 - 18 Огни.— 1924.— 11 февраля.— № 6.— С. 2.
 - 19 Огни.— 1921.— 19 сентября.— № 7.— С. 2.
 - 20 Огни.— 1921.— 12 августа.— № 2.— С. 2.
 - 21 Огни.— 1921.— 10 октября.— № 10.— С. 1.
 - 22 Огни.— 1924.— 16 июня.— № 22.— С. 1.
 - 23 Последние Новости.— 1924.— 10 января.— № 1139.— С. 4.
 - 24 “Судьбы Европы” // Огни.— 1924.— 14 января.— № 2.— С. 1.
 - 25 Слоним Марк. “Мы и Запад” // Огни.— 1924.— 4 февраля.— № 5.— С. 2.

- 26 "Культурное единение" // Огни.— 1924.— 18 февраля.— № 7.— С. 1.
- 27 "Умственный труд после войны" // Огни.— 1924.— 17 марта.— № 11.— С. 1; "Положение европейской интеллигенции" // Огни.— 1924.— 19 мая.— № 19.— С. 1-2, 26 мая.— № 20.— С. 2-3; "Кризис интеллигентного труда" // Огни.— 1924.— 16 июня.— № 22.— С. 2-3.
- 28 Огни.— 1924.— 11 февраля.— № 6.— С. 2.
- 29 Огни.— 1924.— 31 марта.— № 13.— С. 1.
- 30 Первая часть статьи — "Критицизм против метафизики" — появилась в № 20 (1924.— 26 мая.— С. 2-3), а вторая — "Метафизика против критицизма" — в № 21 (1924.— 2 июня.— С. 1-2).
- 31 Огни.— 1924.— 7 января.— № 1.— С. 3.
- 32 Огни.— 1924.— 4 февраля.— № 5.— С. 3.
- 33 Огни.— 1924.— 25 февраля.— № 8.— С. 1-2.
- 34 Огни.— 1924.— 14 апреля.— № 15.— С. 1-2.
- 35 Огни.— 1924.— 19 мая.— № 19.— С. 2.
- 36 "Как Пелек разбогател (Чешская сказка)" // Огни.— 1924.— 7 апреля.— № 4.— С. 2-3.
- 37 *Ружена Свободова*. "Мук" // Огни.— 1924.— 12 мая.— № 18.— С. 2-3; *Неруда Я.* "Вампир" // Огни.— 1924.— 2 июня.— № 21.— С. 2-3.
- 38 Огни.— 1924.— 28 января.— № 4.— С. 3.
- 39 Огни.— 1924.— 4 февраля.— № 5.— С. 2.
- 40 Огни.— 1924.— 11 февраля.— № 6.— С. 1-2.
- 41 Огни.— 1924.— 4 февраля.— № 5.— С. 2-3; 11 февраля.— № 6.— С. 2-3.
- 42 Огни.— 1924.— 28 апреля.— № 16.— С. 2.
- 43 "Рождественский гусь: (Как мы начинали когда-то)" // Огни.— 1924.— 7 января.— № 1.— С. 3; 14 января.— № 2.— С. 3; "Маленький случай: (Интимная страничка из воспоминаний о Н.А. Некрасове, М.М. Стасюлевиче и Г.Е. Благосветлове)" // Огни.— 1924.— 14 апреля.— № 15.— С. 2-3; "Преданья старины глубокой". 1. Вечер в "клубе художников" // Огни.— 1924.— 19 мая.— № 19.— С. 2-4; "Преданья старины глубокой". 2. Литературные вечера и живые картины" // Огни.— 1924.— 16 июня.— № 22.— С. 2-3.
- 44 "Из "Облетевших листьев" (Шутки, шаржи, маленькие поэмы)" // Огни.— 1924.— 25 февраля.— № 8.— С. 2.
- 45 "Пожелания на Новый Год" // Огни.— 1924.— 7 января.— № 1.— С. 5; "Его превосходительство" // Огни.— 1924.— 14 января.— № 2.— С. 5; "Русско-Чешский Роман" // Огни.— 1924.— 21 января.— № 3.— С. 4; "Слухи и планы" // Огни.— 1924.— 7 апреля.— № 4.— С. 4; "Эпитафии Ленину" // Огни.— 1924.— 4 февраля.— № 5.— С. 4.
- 46 "Москва" // Огни.— 1924.— 7 января.— № 1.— С. 3; "Веселись, душа, пей и ешь!" // Огни.— 1924.— 21 января.— № 3.— С. 2; "За девками доглядывать, не скис..." // Огни.— 1924.— 17 марта.— № 11.— С. 2; "Анне Ахматовой" // Огни.— 1924.— 5 мая.— № 17.— С. 3.
- 47 "Ты упрям, мой молчаливый иннок..."; "Есть где-то счастье и радость ласки..." // Огни.— 1924.— 28 апреля.— № 16.— С. 2.

- 48 "Весеннее (На дворе)"; "Июнь" // Огни.— 1924.— 2 июня.— № 21.— С. 2.
- 49 "Уют мороза" // Огни.— 1924. — 7 января.— № 1.— С. 3; "Или?", "Превращение" // Огни.— 1924. — 7 апреля.— № 14.— С. 2; "Остережение", "Предельное" // Огни.— 1924. — 16 июня.— № 22.— С. 3.
- 50 Огни.— 1924.— 14 января.— № 2.— С. 3.
- 51 Огни.— 1924.— 14 января.— № 2.— С. 2.
- 52 "Возвращение Любавы" (Эпизод к повести "Любава") // Огни.— 1924.— 21 января.— № 3.— С. 2-3; "Атаман Лихой забирает князя Бебута: (Из сказаний о Микеле Буяновиче)" // Огни.— 1924.— 25 февраля.— № 8.— С. 2-3; "Веления земли: (Отрывки из эпопеи "Василий Чураев")" // Огни.— 1924.— 28 апреля.— № 16.— С. 2-3.
- 53 Вторая часть рассказа опубликована в "Огнях" — № 13.— 1924.— 31 марта.— С. 2.
- 54 Цит. по: *Тэффи Н.А.* Юмористические рассказы; Из "Всеобщей истории, обработанной "Сатириконом".— М., 1990.— С. 149-150.
- 55 Там же. — С. 154.
- 56 Огни.— 1924.— 21 января.— № 3.— С. 5.
- 57 Огни.— 1924.— 18 февраля.— № 7.— С. 5.
- 58 Русская Мысль.— 1910.— № 8.
- 59 Статья М.Слонима цитируется по сб.: Русская идея: В кругу писателей и мыслителей русского зарубежья; В 2-х тт. Т. 2.— М., 1994.— С. 372-380.
- 60 Огни.— 1924.— 7 апреля.— № 4.— С. 5.
- 61 Огни.— 1924.— 31 марта.— № 13.— С. 5.
- 62 Огни.— 1924.— 14 апреля.— № 15.— С. 5.
- 63 Огни.— 1924.— 25 февраля.— № 8.— С. 5.
- 64 См. отчет о выставке русской зарубежной книги в Праге // Огни.— 1924.— 16 июня.— № 22.— С. 5-6.
- 65 Воля России.— 1921.— 9 сентября.— № 301.— С. 6.
- 66 Воля России.— 1921.— 29 сентября.— № 318.— С. 5.
- 67 Воля России.— 1921.— 9 сентября.— № 301.— С. 6.
- 68 Воля России.— 1921.— 29 сентября.— № 318.— С. 5.
- 69 Воля России.— 1924.— № 16/17.— Октябрь.— С. 226-229.
- 70 Воля России.— 1924.— № 18/19.— Ноябрь.— С. 261-262.
- 71 Воля России.— 1924.— № 18/19.— Ноябрь.— С. 260.
- 72 Воля России.— 1932.— № 1/3.— Март.— С. 97-98.

”ПРАЖСКАЯ” КРИТИКА О ТВОРЧЕСТВЕ Н.А.ТЭФФИ

Публикация и вступительная заметка Д.Д.Николаева

В настоящую подборку включены критические отзывы о творчестве Н.А.Тэффи, появившиеся в русских эмигрантских периодических изданиях, выходивших в Праге,— ряд рецензий, публиковавшихся в 1921-1932 гг. на страницах “Воли России”, а также статья Е.А.Ляцкого, напечатанная в газете “Огни” в 1924 г.

Первыми приводятся опубликованные в газете “Воля России” в сентябре 1921 г. две рецензии Н.Мельниковой-Папоушек на книги Тэффи, вышедшие в 1921 г. в издательстве “Северные Огни” (Стокгольм). Оба материала были подписаны инициалами критика — “Н.М.П.” Рецензия на книгу “Так жили: Рассказы” появилась 9 сентября 1921 г. (№ 301.— С. 6) в разделе “Среди книг и журналов”. В этом же номере газеты новые сборники Тэффи значились в списке “Книг, поступивших для отзыва”. Рецензия на книгу “Черный ирис: Рассказы” была опубликована 29 сентября 1921 г. (№ 318.— С. 5) в разделе “Русская книга за границей”.

Статья Евг.А.Зноско-Боровского “Заметки о русской поэзии” напечатана в “Воле России” уже после трансформации издания в двухнедельный “Журнал политики и культуры”. Она опубликована в сдвоенном № 16-17 в октябре 1924 г. (С. 226-229). Евг.А.Зноско-Боровский представляет два поэтических сборника, выпущенных берлинскими издательствами: книги Н.А.Тэффи “Passiflora” (Берлин: Изд. журнала “Театр”, 1923) и С.Л.Рафаловича “Август: Стихотворения” (Берлин: Изд-во Л.Д.Френкеля, 1924).

Рецензия М.Л.Слонима на книгу Н.А.Тэффи “Вечерний день: Рассказы” (Прага: Пламя, 1924) напечатана в том же году в следующем номере журнала “Воля Россия” в разделе “Отзывы о книгах” (Воля России: Журнал политики и куль-

туры.— 1924.— № 18/19.— Ноябрь.— С. 261-262; Подпись: “М.Сл.”).

Последняя рецензия появилась на страницах “Воли России” в 1932 г. Отзыв о книге Н.А.Тэффи “Воспоминания” (Париж: Возрождение, 1932) принадлежит перу Ник.Андреева (Воля России: Ежемесячный журнал политики и культуры.— 1932.— № 1/3.— Март.— С. 97-98; Подпись: “Н.А-в”).

Ряд публикуемых критических материалов завершается очерком Евг.Ляцкого “О Тэффи”, напечатанным в пражской “еженедельной газете культуры, науки, искусства и литературы” “Огни” 25 февраля 1924 г. (№ 8.— С. 4). Мы опускаем текст приведенных в газете после очерка Е.А.Ляцкого пяти стихотворений Н.А.Тэффи из сборника 1923 г. “Passiflora”: “Я не здешняя, я издалека...”; “Я сердцем кроткая была...”; “Ты меня, мое солнце...”; “На острове моих воспоминаний...”; “Он ночью приплывет на черных парусах...”.

В настоящей публикации сохраняется ряд особенностей авторской пунктуации; в то же время нами устранены разночтения в написании псевдонима писательницы.

Н.М.П.[Н.Мельникова-Папоушек]. Тэффи. Так жили: Рассказы. Изд. Сев. Огни. 1921 г.

Каждая книга, изданная “Северными Огнями”, является дорогим и желанным подарком русскому зарубежному читателю, так мало избалованному хорошими, как с внутренней, так и с внешней стороны книгами. Только что вышедший томик рассказов Тэффи еще больше подтверждает высказанное нами мнение. Собранные в одну книжку рассказы этой писательницы в большинстве случаев написаны не в последние дни, но от этого ничуть не теряют интереса и колоритности. Вследствие умелого подбора, они наоборот выигрывают и показывают, что автор нашел снова свой путь, от которого временно отклонился под влиянием политических событий на родине.

Само название книги “Так жили” показывает, что темами для произведений были случаи и эпизоды из жизни, что текла когда-то, до войны, революции и изгнания мирно и сонно в России. Случаи взяты иногда чисто анекдотические, как, например, в рассказе “Позор” или “Инкогнито” и “Взятка”, но единичный случай делается от включения в него характерных лиц и обстановки типичным, прямо бытовым. По стилю и

колоритности в рассказах “Великопостное”, “Светлый праздник” или “У гадалки” встречаются чеховские страницы. Это уже не смех ради смеха, а юмор, правда, легкий и изящный, но в то же время и глубокий. Даже рассказы “Палагея”, “Культуртрегеры” и “Без стиля”, рисующие в столь комичном виде русских бар, стремящихся то вносить “культуру” в совершенно им неизвестную и непонятную крестьянскую среду, то играющих в “сверхчеловеков” и “декадентов”, несмотря на ряд уморительных сцен и выражений отзывают скорее сатирой, чем юмористическим журналом.

**Н.М.П.[Н.Мельникова-Папоушек]. Тэффи. Черный ирис.
Изд. Северные Огни. 1921 г.**

После прекрасных рассказов Тэффи “Так жили”, вышедших недавно в том же издательстве “Северные Огни”, приступаешь с особым интересом и повышенными требованиями к ее новому сборнику “Черный ирис”. И уже с первых рассказов чувствуешь, что все надежды не только удовлетворены, но и превзойдены: то же изящество манеры, легкость письма, тот же опытный, тонкий анализ мелкой повседневной жизни, переходящий порой в грустную сатиру. Взять хотя бы для примера рассказы “Тоска по родине” и “Острая болезнь”, рисующие русских в иностранной обстановке, то развлекающихся на курортах, то скучающих в Италии. При всей шутливости тона, комичности выведенных фигур на общую картину наброшено прозрачное покрывало грусти по родине, по настоящему человеку.

Много рассказов в последней книжке посвящено отдельным женским типам, обрисованным с одинаковым мастерством, несмотря на различие их положения в обществе. Тут мы видим и возомнившую себя “настоящей француженкой” продавщицу в изящном магазине (“Продавщица”), и претенциозную барыню-кривляку, бьющую на эффект (“Демоническая женщина”), и тонко чувствующую и стыдящуюся за чужие пошлости женщину (“Чужая беда”), и вывезенную из деревни кормилицу, не понимающую городской жизни (“Мамка”), и много иных смешных, жалких и уродливых фигур.

Рассказами, написанными для простого смеха, но тем не менее не лишенными яда, являются рассказы “О дневниках”, “Телеграммы”, “Письма”, показывающие в схематической

форме смешные и уродливые гримасы человеческой души. Вообще у Тэффи замечается в последнее время некоторый уклон к разоблачению и развенчанию тех лиц и групп, которые при помощи громких фраз и разных условностей стараются занять несоответствующее своим душевным качествам место. Никакое душевное убожество и мешанство, будь оно завернуто в какие угодно шелка и подобие мысли, не уходит от наблюдательного взора талантливой писательницы.

Евг. А. Зноско-Боровский. Заметки о русской поэзии.

(Тэффи. *Passiflora*. Берлин. Изд. Журнала "Театр".

Сергей Рафалович. Август. Стихотворения.

Изд. Л. Д. Френкеля. Берлин. 1924).

Писатели комические, юмористы и сатирики, редко бывают крупными поэтами. Юмор убивает поэзию, если она сама добровольно не идет на службу к нему. Поэзии нужна известная наивность и самозабвение, которых обыкновенно чужд юморист, умный, более, чем мудрый, насмешливый к своему собственному чувству и увлечению, осторожный и здраво-мыслящий в кажущейся дерзости.

Н. А. Тэффи не составляет исключения из этого правила: поэтический дар ее меньше комического. Но, может быть, ее популярность как автора юмористических очерков, рассказов из народного быта и различных песенок и пьес даже слишком затемняет другой лик ее творчества, излишне и не по заслугам скрывает в ней от читателя поэта.

Перелистываем небольшой сборник ее в разное время написанных стихов. Многие воскрешают в памяти символистов, встречаются напевы, родственные Федору Сологубу, Анне Ахматовой, пожалуй, даже, Игорю Северянину (кто из них раньше написал то или иное стихотворение — не станем сейчас доискиваться); есть отголоски декадентства и демонизма: глаза "как черный костер", любовь — "смертельный яд", распаленный зной льет в небо "рубинности", фламинго "стремят огнекрылый взлет"; аллитерации, привычные началу XX века — "земных страстей закланной суеты" — все подобные черты, являющиеся сейчас почти недостатками, не могли бы остановить ничье внимание. Но за ними есть другие, которые вызывают иное отношение, и среди различных мало оригинальных или интересных стихотворений находим не-

сколько отличных вещей, которые говорят о подлинном поэтическом даровании.

Выпишем полностью одну такую пьесу, в которой явно видны особенности стихотворческой манеры Н.А.Тэффи, слышен ее собственный голос:

Благословение Божьей денницы
Над тем, кто грешил, обманул и убил,
И стоит у ложа каждой блудницы
С белой лилией Архангел Гавриил.

И сколько знамений и сколько знаков,
Что находим и видим их не искав:
Славен во век обманувший Иаков
И, обиженный, уничтожен Исав.

Гибель кротких, радость низко порочных —
Оправдан Варрава и распят Христос...
А мы на весах аптекарски точных
Делим добра и зла единый хаос.

И чтоб было ровно и вышло гладко,
Обещаем награду в загробный срок...
Господи! Вервие разума кратко.
Господи! Кладезь твой так глубок.

Умираю... Гасну мыслью усталой...
И как все уйду, и как все не пойму...
И, плача, стараюсь свечою малой
Озарить великую Божью тьму.

Здесь острая мысль сочетается с необычайно человеческим чувством, которое сообщает стихотворению трогательную, жалостливую теплоту, лишает его холодной рассудочности.

Но здесь же мы видим тот основной прием, из которого Н.А.Тэффи извлекает наиболее удачные эффекты, которому она обязана своими самыми совершенными вещами: это — дуализм: настроения ли, тона или образов. В данном стихотворении, доброе и злое, пусть слитное в своем хаосе, вызывают ряд противоположений между человеческим разумом и мудростью божьей, которые счастливо оттеняются размеренными прозаизмами, перебивающими общий поэтический тон пьесы. В другом стихотворении мы найдем другой

ряд антитез, достигающих, однако, столь же сильного впечатления.

“Ты меня, мое солнце,— Все равно не согреешь,— Ты горюшь слишком тихо,— Я хочу слишком знойно”, — так начинается эта пьеса, ведущаяся на простом разговорном языке, поддерживающем драматичность темы, и доходящая через ряд все усиливающихся противоположений до заключительного аккорда:

— “Ты меня, мой любимый,— Все равно не полюбишь,— Я горю слишком ярко,— Ты возьмешь слишком просто”.

Наконец, в лучшей, может быть, вещи всего сборника “Ангелика”, эта же черта находит выражение в противоположении старой, горбатой и худорожей Федосьи ее душе — си-неокой и златокудрой красавице, которую ангелы называли Ангеликою. И когда умерла Федосья, ее “зарыли, забыли” под забором, а за душой ее сам Христос из чертога горнего вышел к ней навстечу с Богоматерью и в небе ударили “в солнце колокол”. И опять два строя речи употребляет поэт, говоря о земном, слишком земном, и о небесном.

И тут мы опять находим тот же мотив, который заключал первое приведенное нами стихотворение:

Пожалей нас, детей твоих, Господи,
Что слепы мы до смерти от младости,
Что, слепые, не видим мы, Господи,
Пресветлой Твоей Божьей радости.

Так, в поэтическом творчестве, в проникновении в духовную сущность людей, явлений и мира ищет Н.А.Тэффи спасения от того внешнего постижения их, которое дает разум, от той людской и рассудочно насмешливой оценки их, которую ей нашептывает ее ирония и юмор.

Какой смысл писать стихи? — спрашивает Сергей Рафалович, — какой смысл бросать их в мир, “как в решето, где звук и речь бесследно тают?” — и сам отвечает:

Глупей занятия, чем то,
Игры бессмысленней не знаю.

В другом месте он задает себе другой вопрос:

К чему глядеть на зыбкую волну
Иль челноку свое доверить тело?
Вчера тошнило, завтра утону,
Сегодня мне все это надоело.

Надо удивляться, что человек такой глубокой культуры, таких глубоких умственных запросов, как Сергей Рафалович, не чувствует всей безвкусицы этих строк, не видит своей технической беспомощности в обработке таких тем, не сознает, наконец, того, что юмор совершенно чужд ему. Но, к счастью, таких мест в его последнем сборнике немного, и они являются исключениями, которые, однако, то и дело сторожат его.

Стихи его полная противоположность поэзии Н.А.Тэффи: в них именно нет человеческой теплоты, которая является достоинством лучших ее вещей. У него, если чувство, то непременно страсть. “Плоть моя напряжена, как лук”; его тоска может спалить “белые стены дотла”, и т.д. И в них есть именно та разнузданность, которой так счастливо избегает Тэффи. У последней поэзия — отдых от привычного юмора, у С.Рафаловича — стихи продолжают обычный ход его мыслей, и не всегда кажется для последних необходимой та стихотворная форма, в которую они заключены.

Вероятно, именно поэтому его стихотворения часто не кажутся оригинальными или новыми, кажется, что эти мысли уже встречал, слышал с разных сторон. “В нас проснулись темные монголы,— И рты оскалил гортанный язык”, по России — “прошел с повязкой красной на челе — Двойник Христов, мертвящий и растленный”; “В земле не корни — провода,— Не крылья в небе — гул моторов” (конец строфы — срыв в уже отмеченную безвкусицу: “А город хрюкает, как боров,— И не уходит никогда”); торжество механики заставляет поэта задать риторический вопрос: “Но чей, но чей во всех словах — Все явственней злорадный хохот?” — разве все это не знакомые рассуждения, не слишком обыкновенные для поэзии мысли? И когда автор, рассказав об ужасах России, возмущенно восклицает о невозможности по-прежнему жить и любить, это звучит так банально, что предпочитаешь оптимизм Н.А.Тэффи, которая в моменты самого большого горя не соглашается признавать себя несчастной на том основании, что где-нибудь, может быть, хорошо, и что, может быть, и к ней вернется ее возлюбленный.

Необязательность стихотворной формы проявляется, между прочим, и в том, что редко она достигает нужной чеканки, когда мысль полностью и отчетливо укладывается в фразе, когда рождаются меткие эпитеты, яркие характеристики. Забавный бег различных размеров в стихотворении “Люби — приказанье” значительно испорчен этим; удачная мысль: “А завтра — это дальний край, — Кусок совсем иного мира, — Откуда ни один трамвай — Не возвращает пассажира”, — не обрела краткой формулы в двух неудавшихся стихах: “А завтра — это вечера, когда грустишь о том, что было”. Также испорчена заключительной строчкой звонкость “родословной”: “И горжусь своею родословной, — С большим правом, чем из вас любой”.

Но, несмотря на эти недостатки, стихи Сергея Рафаловича, рассудочные и интеллектуальные, как все его творчество, представляют интерес именно тем, что они насыщены мыслями. Однако больше всего нам понравилось во всем сборнике самое беспритязательное стихотворение о том, как миллиардер Герберт Пирс, проигравшийся в карты, сам обокрал свою квартиру и попал, наконец, под суд, как “грабитель собственного дома”:

Всякий суд не плох и не хорош,
Лишь бы судьи честно рассуждали:
Герберта за кражу оправдали,
Но оштрафовали за дебош.

И автор делает заключение, которое любопытно сопоставить с приведенными выше стихами Н.А.Тэффи, — разница между поэтами здесь особенно ощутительна:

Господи, — опустошить свои
Дом иль душу всякий Герберт может.
Не суди ни праведней, ни строже
Темного нью-йоркского судьи.

Выскажем надежду, что поэт не откажет и нам в признании того, что в оценке его стихов мы были столь же справедливы, как полюбившийся ему новый Соломон из Нью-Йорка...

**М.Сл.[М.Слоним]. Тэффи Н.А. Вечерний день. Прага.
Изд-во "Пламя". 1924.**

Тэффи знают и любят, как юмористку. А она еще кроме того талантливый поэт и рассказчик.

Шутки и улыбки нет в рассказах "Вечернего дня". На них лежит печать сумерек. Часто проникнуты они горечью и безнадёжностью.

Тэффи — писатель чеховской школы. Но только нет у нее певучей закругленности, лирической нежности чеховских повестей. В ее рассказах своеобразная острота и резкость очертаний. Есть некоторая художественная строгость в ее сжатом и выразительном слого.

Прочтите первый рассказ — "Соловки". Какими короткими и отчетливыми фразами зарисован северный пейзаж и женская злая доля на фоне угрюмой природы. Или "Поручик Каспар" — "неправдоподобный" эпизод из эпохи гражданской войны, в котором психология героя, безропотно дающего расстрелять себя "по ошибке", дана несколькими уверенными мазками. Или "Лапушка", рисующая в нескольких страницах драму безвыходного эмигрантского существования.

Слабее других повесть о любовной муке издерганного интеллигента — "Предел". Неудачна и неубедительна форма рассказа: разговоры по телефону, превращающиеся в длинные монологи. Но и в нем хороши отдельные места и тонкие наблюдения.

Может быть, размеры дарования Тэффи не очень велики и творчество ее не обладает глубиной, отличающей крупных мастеров слова, — но дарование это несомненно, и проникнутые печалью рассказы русской юмористки принадлежат к настоящей и хорошей литературе.

Н.А.-в [Ник.Андреев]. Н.А.Тэффи. Воспоминания.

Книгоиздательство "Возрождение". Париж. 1932. 307 с.

Собственно, воспоминания давно сделались главной базой продукции эмигрантских писателей старшего поколения. Если молодые литераторы идут, в лице своих наиболее интересных представителей, путями современности — и формально, и тематически, — то многие из эмигрантских "классиков" черпают свое вдохновение и материал только из дореволюционных впечатлений. В этом нет ничего противоестественного: и психологически, и социологически подобная тенденция

легко объяснима. С этим можно было бы даже мириться, если такая тяга к воспоминанию не отражалась бы уродливо на форме произведений.

Правда, Бунин — о чем бы он ни писал — умеет всегда избежать и стилистических провалов, и тематической невыдержанности. Но в большинстве случаев становится обычным внедрение в один и тот же рассказ самого разнородного, стилистически несвязуемого материала, рост шаблонизации тем и основных повествовательных стержней, имеется определенная тяга к бесформенному очерку, очень часто публицистическое негодование рвет беллетристическую ткань без сожаления, наконец, жажда вспоминать рождает лирическую взволнованность, превращающуюся незаметно, но очень часто, в простую сентиментальность и в неприятную размягченность тона. Ради читателя (это было бы откровеннее) и для литературы (это было бы просто своеобразной очищающей ревизией) следовало бы огромное большинство произведений, числящихся в разряде беллетристики, перевести в отдел — мемуары и дневники. Здесь совсем другие требования, здесь царит умеренность и сдержанность, благодетельное “что” легко и навсегда вытесняет условное “как”.

Тэффи с открытым забралом вступила на почтенный путь воспоминаний. Ее предисловие точно и кратко очерчивает авторский замысел.

В воспоминаниях Тэффи читатель “найдет только простой и правдивый рассказ о невольном путешествии автора через всю Россию вместе с огромной волной таких же, как он, обывателей”, там нет “ни прославленных, героических фигур описываемой эпохи с их глубокой значимости фразами, ни разоблачений той или иной политической линии, ни каких-либо освещений и умозаключений”.

Действительно, рассказ ведется нарочито простоватым тоном: мол-де, некая Тэффи была застигнута непогодой революции, непогода была ей неприятна. Тэффи об этом и пишет, как свидетельница и потерпевшая,— шутка, легкое шаржирование сменяются искренним недоумением, частой грустью, волной лирических вздохов.

В конце концов, воспоминания эти, несмотря на авторское стремление снизить их содержание, сохраняют несколько забавных, несколько трагичных, несколько деловых деталей эпохи. Читаться и перечувствоваться они, вероятно, будут охотно.

Может быть, внимательный читатель, вынесет какое-либо заключение о тоне мемуариста, пожалев о некоторой невыдержанности и случайной пестроте интонаций.

Евг.Ляцкий. О Тэффи.

В широких кругах читающей публики Тэффи знают как неподражаемую и в настоящее время единственную писательницу-юмористку. Ее меткая и живая наблюдательность, обращенная на все мелко-обывательское, претенциозно-пошрое и безнадежно-мещанское и глупое, сочеталась со смехом, по внешности добрым и милым, но по существу женски- и женственно-злым. Чувствуется по ее забавным и, подчас, грустным рассказам, что она, в отличие от многих и многих юмористов, только наблюдала, только схватывала на лету, но отнюдь не переживала и не перевоплощала в себе те образы человеческой глупости, низости и духовного убожества, какие отразились в ее оригинальном творчестве. Она не вживается в свои изображения, не роднится с ними, и вдумчивый читатель, как всегда, ощущает присутствие души автора, не растворенной в житейском типе.

Может быть, это происходит от того, что у Тэффи есть свой ангел-хранитель — ее поэтическая Муза. За шумом и грохотом современной ломки стиха и стиля, готовой привести или к неслыханному совершенству формы или к фабричному производству, голос этой музыки почти не слышен. Он гармоничен, нежен, хрустален и поет о том, что есть на свете и любовь и счастье, но больше страдания и горя. И вот здесь-то, в этих милых и прекрасных песнях, за которыми неизменно слышатся звуки тоскующей арфы, сказывается то, чего нет в рассказах Тэффи: лично пережитое, лично передуманное, лично выстраданное, лично любимое. Без них литературный образ Тэффи не полон и даже неясен. Теперь, когда техника стиха способна, кажется, оживить искусственные цветы поэтической изобретательности, стихи Тэффи — свежие, неподдельные ландыши, незабудки, какие хотите полевые цветы из тех, что вы любите, только непременно свежие и простые-простые, расцветающие под песню жаворонка и томящиеся страхом близкого увядания. Их грусть — грусть воспоминания, в котором было так много отрады и муки. Их нежность — в доверчивой наивности к людям и к Богу. Их общий фон — примиренность с жизнью, двоящаяся между жестокой реальностью и прекрасной мечтой.

С.Р.Федякин
(Москва)

ПЕТР БИЦИЛЛИ О ТВОРЧЕСТВЕ ТЭФФИ

Петр Михайлович Бицилли (1879 — 1953). В культуре русского зарубежья это фигура особенная. Родился в Одессе, учился в Новороссийске и там же преподавал. В 1920 г. эмигрировал, поселившись в г. Вран (Сербия), в 1924-м переехал в Софию, где и прожил до самой смерти. Если не считать ранней заграничной поездки (Франция, Италия, Германия) и защиты диссертации в Санкт-Петербурге в 1917 г., он всю жизнь был удален от столиц, словно был обречен оставаться провинциалом. К тому же и в писаниях своих, в многочисленных ссылках на использованную литературу и чужие идеи — сказывалась природная скромность. Такие имена привлекают к себе внимание не сразу. И все же “столичные” издания русского зарубежья — “Современные записки”, “Звено”, “Новый Град” и др. — его заметили и оценили.

Он писал о средневековье и о “новом средневековье”, о “евразийстве”, о “кризисе истории” и о “путях к Новому Граду”, о русских классиках (Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой, Чехов) и о современниках (Бунин, Зощенко, Набоков)... Но был он интересен не только широтой интересов. Бицилли — не просто ученый-энциклопедист (историк, филолог, философ, культуролог), не просто тонкий и проницательный литературный критик. Каждая из этих областей требовала своего подхода, своего “стиля мышления”. Но Бицилли умел мыслить “по-разному” внутри одной статьи, одной рецензии, одной заметки. И даже самые небольшие и “проходные” работы Бицилли часто граничат с открытием. В его мышлении сходились или взаимоотталкивались, или дополняли друг друга не идеи, но целые системы идей и “стили” мышления. Это был человек, способный мыслить целыми культурами.

Перелистывая эмигрантскую периодику 20-30-х годов — часто натыкаешься на заглавия: “Неизданный Тютчев”, “Новое о Блоке”, “Новые материалы о Пушкине”... И, как правило, все эти “новое о...” — старательный пересказ опубликованных в Советской России архивных материалов с обильным цитированием. Выводы — самые скромные: “Эти рукописи помогут нам лучше увидеть...” и т.п. Но вот о таком же “неизданном Толстом” пишет Бицилли¹ — и вместо обзора опубликованных материалов мы видим статью, редкую по остроте мысли и подлинности. В крошечный объем вместились содержание солидной монографии: архивный материал позволил ученому проникнуть в тайное тайных — “творческую лабораторию” русского классика и показать особенность толстовского “вживания” в создаваемое им художественное произведение. Читая рецензии даже наиболее замечательных критиков русской эмиграции мы можем ощутить и чуткое внимание к художественному произведению, и умение увидеть детище того или иного автора не только само по себе, но и внутри литературного процесса. Бицилли — сближая разные эпохи и сходные черты различных культур, высвечивает иногда невероятно широкие контексты. Плотность его мысли такова, что двухстраничный отклик превращается в мини-монографию².

То же можно сказать и о статьях Бицилли. Это всегда — неожиданность, свежесть взгляда и точность формулировок. Он позволяет себе сближать явления, которые с первого взгляда кажутся несопоставимыми: историю и фугу, историю и роман³, героя произведения — и музыкальный тон или мелодию⁴. В сложном мыслительном контрапункте Бицилли вскрывает глубинную суть и того, и другого, и третьего явления, вместе с тем обозначив их “тайную связь” и степень этой связи.

Философия культуры П. Бицилли полна простора и неожиданных уподоблений. Знание “далекой” и “близкой” истории позволяло ему всегда столь внезапно и точно “поворачивать” занимавший его вопрос, что он наполнялся содержанием “многомерным”, причем современность его и острота — только усиливались.

Но для таких поворотов нужны были новые и новые точки зрения. Ученый находил их в современных ему трудах по философии, культурологии, филологии. Его работы пестрят ссылками. В его построениях легко обнаружить самые разно-

образные “заимствования”, чужую терминологию и даже “системы” мыслей. Читая эссе “Жизнь и литература” легко улавливаешь: о “полифонии” в романе, о “голосах” сознаний уже писал Михаил Бахтин, о разладе “внешней” и “внутренней” жизни, как характерной примете настоящего времени, в которой воплотился кризис всемирной истории, писал его старший брат, Николай Бахтин⁵. В других статьях Бицилли так же легко обнаружить следы идей Шпенглера или русских формалистов. Но ощущая сходство — чувствуешь и различие: зачастую в чужое понятие, чужие “блоки мыслей” Бицилли вносит свое содержание (отличие “полифонии” в романах XIX в. у Бицилли в статье “Жизнь и литература” и идей “полифонического” романа у М. Бахтина — очевидно). Кроме того, прочитанное было не просто “усвоено”. Бицилли за каждой теорией отчетливо видел и “стиль мышления”, ее породивший. Потому он с такой легкостью брал “чужое”, потому он неизменно перевоплощал “заемное” в свое. Найденный термин или очередная теория не “присваивались”, а вплетались в его мыслительное повествование, как один из многочисленных голосов.

Его мышление, не зная усталости, работало сразу во многих направлениях, и все это “теоретическое многоголосие” и стало главной отличительной чертой ученого. Самую особенность своего мышления он словно решил доказать бесплодность всякого “плюрализма”: сумма однообразных по своей примитивности представлений никогда не даст ничего содержательного. Зато “созвучие” разнонаправленных идей в одном сознании, “полифонизм” мышления — это и есть возможный рецепт выхода из многочисленных кризисов, обрушившихся на человека XX века, которые чаще всего и сводятся к кризису сознания.

Но за неожиданными поворотами мысли и почти невероятными сближениями с первого взгляда далеких друг от друга сущностей у Бицилли чувствуется и другое.

Писал он сухо, не пытаясь даже из критических статей и рецензий удалить иногда, может быть, избыточную “ученость” языка. И, вместе с тем, — двигался к выводам без боязни нарушить элементарные требования узко-научного подхода, сопоставляя “несопоставимое”, опираясь не столько на формальную, сколько на “музыкальную” или “романную” логику. За его методичными рассуждениями скрывалась в высшей степени художественная натура, которой тесно сущест-

воват в пределах чисто научного мышления. Со всей очевидностью *эта* особенность Бицилли-критика раскрывалась именно тогда, когда он начинал говорить о творчестве Тэффи.

В 1931 году в статье о болгарском художнике А.Божинове “Карикатурист-классик”⁶ Бицилли вскользь бросил любопытнейшее замечание:

“Весьма многие, хохочущие над рассказами Тэффи и Зоценко, вероятно, удивились бы, и даже вознегодовали, если бы услышали, что Тэффи и Зоценко такие же *классики* русского художественного слова, как и те, которых портреты вещают в гимназиях и которых “чтят” юбилеями”.

Вряд ли Бицилли ставил Тэффи в один ряд с Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Толстым, Чеховым — с классиками девятнадцатого века, творчеству которых он посвятил многие статьи и монографии. Вероятно, и Зоценко, и Тэффи виделись им классиками не “всеобъемлющими”, но “классиками-юмористами” (как Божинов для него — классик карикатуры). Не случайно в поздней рецензии на книгу Тэффи “О нежности” Бицилли произнесет в отношении ее героев слово “шарж”. Причем шарж, не нарушающий ощущения правдоподобия. Это ли не черта классика жанра?

Именно эта “классичность” позволяет исследователю делать самые смелые сближения: Тэффи и Сервантес, Тэффи и В.Сириен (Набоков). В эссе “Жизнь и литература” (1933) Бицилли верен своему методу “неожиданных сопоставлений”: за творчеством отдельных писателей встают темы кризиса романа, кризиса музыки, кризиса современного сознания. Само творчество Тэффи он пытается встроить в “теоретический план” своих рассуждений о современной прозе и о нынешнем состоянии европейской и русской культуры вообще.

Но уже через три года, в рецензии на сборник произведений писательницы “Ведьма” (1936), ее творчество берется уже не только со стороны отдельных “юмористических” приемов и характерных черт “юмора как такового”, но как нечто особенное и неповторимое. Обнаруживая главную черту произведений Тэффи — *радость* и воспроизведение *детского* образа мира — Бицилли несколько отдаляет писательницу от “больших” литературных контекстов, подчеркивая только ей присущее своеобразие. В словах “сострадание” и “со-радование” (как и в последней фразе “под занавес”) чувствуется уже не ученый-энциклопедист, но благодарный читатель.

Еще через два года, в беглом отклике на сборник “О нежности” (1938), когда рецензент проговорил многие узнаваемые нами формулировки, из него вырывается совсем “нерецензионное” восклицание:

“С автором мы, действительно, словно, возвращаемся в навсегда, казалось бы, покинутый мир, мир “нежности”, радости, мир в этом отношении неизмеримо более *человеческий*, нежели тот, который мы, взрослые люди, сами себе устраиваем, и из которого мы в наши дни, как кажется, без остатка искоренили радости. Современные устроители “красивой” жизни, очевидно, даже не догадываются о том, что такое радость. Они убеждены, что радость можно декретировать, предписать. Arbeit und Freude!... Пятилетка, чистка, расправа с “изменниками”, а потом на парад и — радоваться!..”

В этом “вопле” — и предчувствие скорой войны, и чисто человеческая тоска русского эмигранта.

Кризис цивилизации, кризис истории, кризис сознания — по эмигрантам ударили с особой силой. Приходилось “переживать” жестокое время (когда менялась вся мировая иерархия ценностей) без твердой почвы под ногами. Петр Бицилли жил в Болгарии, в “эмигрантской провинции”, вдали от главных культурных центров русского зарубежья. В сущности, то обилие статей и рецензий, которые он опубликовал в журнале “Современные записки”, говорит не о том, что ему писалось “легко”, или что ему нетерпелось печатно высказаться по тому или иному поводу. Его статьи и рецензии — это *попытка общения*, попытка преодоления того одиночества, на которое он был обречен. Мыслитель редкой интеллектуальной мощи, живший “на задворках” русского культурного мира, пытался прорваться “к своим”, к тем, кто тебя еще способен понять.

Но в возгласе Бицилли — и общее ощущение русского на чужбине. В рецензиях на книги Тэффи он предстает не столько как мыслитель, литературный критик, рецензент, но как человек, показав ту самую *глубинную* “детскость” своего мироощущения, которую находил в прозе Тэффи. И за этим “срывом” в крайнюю “ненаучность” — судьба одинокого эмигранта. Именно этим “срывом” он объяснил невероятную популярность Тэффи в эмиграции.

О ком еще из русских писателей могла появиться в известнейшей эмигрантской газете заметка, подобная той, которую

мы находим на странице “Последних новостей” от 18 мая 1939 года?

“БОЛЕЗНЬ Н.А.ТЭФФИ. На запросы многочисленных почитателей Н.А.Тэффи о состоянии ее здоровья сообщаем, что болезнь ее приняла затяжной характер. Писательница уже более 2-х месяцев больна воспалением нервов в мучительной и сложной форме. Тяжелое осложнение представляет парализованная вследствие неврита рука”.

Та самая детскость в ощущении мира, которая “сочилась” из книг Надежды Тэффи, вероятно, дававшаяся ей не так уж легко, “истончавшая” ее собственную нервную систему, превращалась в *лекарство* для одиноких эмигрантских душ. И даже ученый, вмещавший энциклопедический знания в свои статьи, говоря о Тэффи начинать изъясняться почти детским языком.

¹ См. *Бицилли П.* Генезис “Войны и мира” // *Звено*.— 1926.— № 199; перепеч.: Лепта.— 1997.— № 38.

² См., например, рецензии на “Проблемы творчества Достоевского” М. Бахтина, на “Язык Пушкина” В. Виноградова и на романы В.Сирина (Набокова) “Приглашение на казнь” и “Соглядатай” в книге: *Бицилли П.М.* Избранные труды по филологии.— М.: Наследие, 1996. А также рецензии из настоящей публикации.

³ См., напр., статью “Кризис истории” // *Современные Записки*.— 1935.— № 58; перепеч.: Лепта.— 1997.— № 38.

⁴ См. в настоящей публикации эссе “Жизнь и литература”.

⁵ См. Разложение личности и внутренняя жизнь // *Числа*.— 1930/31.— № 4. Перепеч. в кн.: *Бахтин Н.М.* Из жизни идей: Статьи, эссе, диалоги.— М.: Лабиринт, 1995.

⁶ См.: *Россия и Славянство*.— 1931.— 17 января (№ 112).

ТВОРЧЕСТВО ТЭФФИ В КОНТЕКСТЕ ВЫСКАЗЫВАНИЙ ПЕТРА БИЦИЛЛИ О ПРОЗЕ

Публикация и вступительная заметка С.Р.Федякина

В настоящую публикацию, помимо работ Бицилли, непосредственно связанных с Тэффи, включены и другие, лучше позволяющие понять контекст его высказываний о писательнице. Эссе “Венок на гроб романа” вводит нас в одну из острейших проблем для русских зарубежных прозаиков: кризис романа и возможные пути развития русской прозы. Статья о Бунине и примыкающая к ней рецензия на его книгу “Божье древо” — очерчивает особенности русской литературы и разное отношение к слову писателей-классиков и современных русских прозаиков. Эссе “Жизнь и литература” вводит творчество Тэффи в контекст намеченных в других статьях проблем. И, наконец, две рецензии на ее книги — это уже прямое высказывание Бицилли о творчестве Тэффи. Все ниже публикуемые работы ранее печатались в русской зарубежной периодике: “Венок на гроб Романа” // Числа.— 1933.— № 7/8; “Бунин и его место в литературе” // Россия и Славянство.— 1931.— 27 июня.— № 135. “Бунин. Божье древо” // Числа.— 1931.— № 5.— “Жизнь и литература” // Современные Записки.— 1933.— № 51. “Тэффи. Ведьма” // Современные Записки.— 1936.— № 61. “Тэффи. О нежности” // Русские Записки.— 1938.— № 10.

ВЕНОК НА ГРОБ РОМАНА

Недавно — неизвестно точно, которого числа, месяца и года, — после долгой и тяжелой болезни, скончался Роман. Покойный достиг весьма преклонного возраста — достаточно напомнить, что он без малого на два столетия пережил своих сверстников: Оду, Трагедию и Героическую поэму; — в последнее время состояние его здоровья внушало серьезные опасения его многочисленным друзьям и знакомым, и заставляло их принимать героические меры, дабы хоть несколько отдалить роковую развязку. Однако ничто, даже режим усиленного питания премиями, сие давно испытанное и не однажды засвидетельствовавшее свою благодетельность средство, не было в состоянии поддержать с часу на час угасавшие силы страдальца; а неусыпное наблюдение, которым он был окружен со стороны авторитетов науки, мы боимся, лишь способствовало ускорению наступления того момента, когда неизбежное свершилось, — хотя, повторяем, преждевременной кончину Романа никак нельзя назвать.

Жизнь покойного столь изобиловала поучительными примерами превратности судеб, что дает богатую пищу для размышлений, коим как нельзя более уместно предаться над свежую могилу. Чтя истину превыше всего, мы решаемся отказаться от строгого соблюдения правила, завещанного древними римлянами “О мертвых ничего кроме хорошего!” — и открыто заявляем — давность происшествий, о которых идет речь, да послужит нам извинением! — что годы юности усопшего протекали отнюдь не безупречно и притом в такой обстановке и в таких компаниях, какими люди благовоспитанные справедливо гнушаются.

Однако, можно ли это поставить в упрек покойнику? Никак, ибо так, еще с колыбели, было определено ему фортуною. В отличие от своих вышеупомянутых сверстников, Роман увидел свет не в позлащенных чертогах Царей, но где-то в корчме на большой дороге*. Дивиться ли, что побродяги,

* Во избежание недоразумений, укажу, что речь идет исключительно о Романах в прозе, а не его соименнике, Романах в стихах. Из Пушкина известно, что между обоими романами — существует “дьявольская разница”.

странствующие комедианты, кавалеры индустрии и уличные девки были первыми его пестунами, а впоследствии сотоварищами его забав и упражнений? От них перенял он и сохранил надолго их вкусы, понятия, нравы, повадку и речь, по которой получил и самое имя свое, которому пребыл он верен и тогда, когда судьба неожиданно взыскала его своими милостями и вознесла его на высочайшие степени преуспеяния и благоденствия.

С Романом случилось то, что обыкновенно случалось с его собственными героями. Герой Романа коснеет в неизвестности и в ничтожестве, водится с самыми непочтенными людьми, ему самому угрожает опасность стать пропащим человеком — и вдруг: некто, богатый и знатный, узнает в нем свое детище и устраивает его счастье. Отличие судьбы Романа от судьбы его героев лишь в том, что, лицо, бывшее виновником переворота, происшедшего с Романом, искало, если ему верить, не столько того, чтобы его осчастливить, сколько, чтобы ему напакостить. Так это или нет,— важно, что, однажды связавшись с Романом, Сервантес стал ему прямо-таки вторым отцом и наделил его всеми теми свойствами, которыми он не переставал привлекать впоследствии сердца таких благодетелей, каковы: Фильдинг и Диккенс, Стендаль и Флобер, Толстой и Достоевский.

Встреча с подходящими людьми — дело случая. Однако, сделанный сейчас перечень имен говорит за то, что случай еще не все в жизни и что перемену происшедшую с Романом на половине его жизненного пути, едва ли можно объяснять столь упрощенно, как объяснялись подобные вещи в старинных романах и как они уже никогда не объясняются в новейших.

Прежде всего обратим внимание на то обстоятельство, что Роман, снабженный средствами к дальнейшему безбедному существованию благородным испанцем, не пожелал оставаться в отечестве последнего, а заявил себя в ряде других земель обитаемого Мира, однако, отнюдь, не повсеместно, а почти исключительно в трех странах: в Англии, Франции и в далекой, варварской России. У итальянцев есть только один образец подлинного, “классического”, т. е. социально-психологического романа,— “Обрученные” Манцони. Роман прекрасный, но своею единственностью и несменяемостью напоминающий вечное дежурное блюдо дешевых ресторанов. У немцев есть Гете, но только: называть творца Вертера и Di-

chtung und Wahrheit творцом Вильг. Мейстера, не значит ли это проявить прямо-таки грубое непонимание тех совершеннейших образцов художественной прозы, каковы Вертер и Dichtung und Wahrheit? А между тем именно В. Мейстер и есть подлинный социально-психологический роман “большой формы”, — произведение умнейшее, значительнейшее по замыслу, но и невыразимо, невыносимо, беспросветно скучное. Есть у немцев новейшие романисты, писатели очень почтенные, очень обстоятельные и даже, может быть, глубокие; но их романы словно писаны для Нобелевской премии или “для юношества и самообразования”, и в конце концов могут прекрасно быть переработаны в какой-нибудь Grundriss der Sittengeschichte des... Jahrhunderts quellenmassig dargestellt von..., o. o. Professor an der Universitat..., in 2 Banden mit Sach- und Namenregister. (Я оставляю в стороне упоительные скандинавские романы — лирические поэмы в прозе). Случай Германии тем поразительнее, что, в отличие от Италии, литература которой после Ренессанса, вообще, за малыми исключениями, заглохла в провинциализме, были же у него в новейшее время мировые поэты, драматурги, наконец, единственные, несравненные мастера философско-художественного слова, каковы Шопенгауэр и Ницше.

В чем тут дело? При попытке разобраться в вопросах подобного рода, вопросах исключительной сложности, и дать на них — конечно гипотетический — ответ, полезно начинать с обращения к какому-нибудь особо бьющему в глаза примеру. Таков пример как раз В. Мейстера. Гете, как мало кто, проник в самую суть романа, понял, до Бальзака и Стендаля, чем он может и чем должен быть, и выполнил задание с исключительными добросовестностью и самообладанием, не позволяя себе никаких отклонений, никаких нарушений внутреннего закона избранного им “жанра”, извлек из своей темы все возможности, так что В. Мейстер мог бы считаться классическим, чистейшим образцом романа — не будь он до такой степени скучен. Вопрос сводится к тому, почему он так скучен. В. Мейстер — “образовательный”, как говорилось тогда, роман. “Образование”, т. е. духовное формирование “героя” протекает здесь на наших глазах, от начатков до завершения. Оно распадается на два больших периода. Сперва “годы учения”, затем — “годы странствований”. Личность сперва слагается в “малом” свете, затем, вступает в “большой” и научается постепенно познавать свои возможности и свои грани-

цы, достигает полноты своего самоосуществления, своей конкретизации, состоящей в органическом единении “Я” с “не-Я”. Тема В. Мейстера т. обр. связана с темой Фауста. Но она, т. сказ. скромнее, умереннее — “большой мир” В. Мейстера все-таки не “Всеединство” Фауста — и тем самым прозаичнее: прямая тема романа, а не мистерии. И вот замечательно, что если поэтическая, неизмеримо, казалось бы, труднейшая, тема Гете далась, если не целиком, то хоть частично (вся 1-ая часть Фауста, отдельные места 2-ой), то прозаическая, более простая, не далась вовсе. Почему? Потому что этот “малый мир”, в котором родился и вырос Гете, который он изобразил с такой пластичностью и свежестью красок в D. und W. со “Всеединым” был связан органичнее, прочнее, нежели с “большим миром”. Личность, семья, отцовский дом в родном городе, затем, сразу, даже не “Вселенная”, а именно “Все”, “Всеединое”. Таков мир Гете,— мир всякого истинного немца, по крайней мере, того времени. Промежуточные же ступени, общество, отечество, нация,— еще только “постулаты разума”, а не данные реально объекты.

Вернемся снова к Дон-Кихоту. Сервантес первый согнал своего героя с большой дороги и заставил его хоть умереть дома. Расцвет романа с этого начинается. Действие его с дороги переносится в дом,— сперва в усадьбе, затем и в городе. Из непомнящего родства, подкидыша, бастарда, герой обращается в “потомка” и вместе “предка”, из беспаспортного босяка — в собственника, хозяина и гражданина. Торжество романа наступает там и тогда, где и когда слагается общественный слой, сильный вековой традицией, сохраняющий свою собственную, специфическую физиономию, и вместе с тем, после того как он — волею или неволею — стал носителем общенародной идеи, исполнителем общенациональной задачи, вступивший в стадию рефлексии, критики, самосознания. Герой нового романа уже не авантюрист, не “чистая личность”, которая тем самым и безличность, общее место любых “возможностей”; он приобретает оседлость и вместе с нею — характер; он — часть быта, но часть мыслящая и ответственная: ибо он, осуществляя свою судьбу, “представляет” свой класс, свое сословие и свой народ. В таком положении был английский country-gentleman, начиная со времени Первого Георга, русский помещный дворянин со времени Петра, французский буржуа с того же времени. Англия, Франция, Россия — три страны, первыми осуществившие на-

ционально-государственное объединение и жившие полной и богатой национальной жизнью, между тем как Испания, после слишком быстрого подъема, впала в долгий сон, а в Германии и в Италии провинция и город возобладали над общим отечеством.

Национальное возрождение, реализация общенародной идеи наступили в этих последних странах поздно, уже при тех социально-бытовых условиях, которые привели к тому, что Роман и там, где было его собственное царство, стал клониться к упадку. Агентом исторической жизни, гражданином, выразителем “общей воли”, стал в наше время человек, в одном отношении похожий на героя старинного, “плутовского” романа. Тот был существом, потерявшим свой класс, свой дом, свой быт. Этот, сидя дома, оставаясь в рамках своего класса и в условиях своего быта, живет все равно что вне дома, вне класса, вне быта, ибо классы уравнились, быт “стандардизовался”, дом сменился квартирой. Тот был безличен, ибо оторвался от среды, и будучи ничем, был тем самым “способен на все” в том смысле, что с ним могла случиться любая авантюра — в поисках ее он и мотался по большой дороге; — этот безличен потому, что всецело связан с насквозь “стандардизованной”, обезличенной средой, и вся его жизнь — сплошной для него случай, строжайше предусмотренный какой-то конъюнктурой, непреложной волей какого-нибудь концерна анонимных акционерных компаний, этой его рационализованной, разоблаченной, но не менее от этого могущественной Судьбой.

В различных условиях по разному возникает и различный характер приобретает личное сознание. Герой классического романа достигал самосознания как ответственный исполнитель миссии, выпавшей на его род, на его класс, его родину. Герой старинного “дорожного”, “плутовского” романа, с которым могло “все случиться”, тем самым склонен был считать себя способным на все и ко всему. Новейший человек, с которым случается только то, что “со всеми”, и который не отвечает ни за что, имеет особую амбицию: единственной возможностью для него не слиться со всеми, сохранить себя, кажется для него — уйти в себя, отделить свою, единственную, свою собственную “внутреннюю” жизнь от всеобщей, одинаковой “внешней”. Он возводит себя в герои нового романа, в котором уже нет ни среды, ни быта, нет и событий, “внешних фактов”, — разве только как поводы для “пережи-

ваний". Тем значительнее для него все "внутреннее", духовное или материальное, — безразлично; все — вплоть до разного рода секретий, каковым тоже отводится место — и немалое — в произведениях новейшего фасона, выдающих себя за наследников покойного Романа.

Случается порой и Новому Человеку выглянуть на свет божий и удостоить "внешнее" своим милостивым вниманием. Что же он видит тогда? Не знаю, был ли кем-либо замечен факт необыкновенного развития, в современной литературе, пародии. Пародия есть особый вид насмешки, более коварный и ядовитый, чем карикатура. Эффект несоответствия между ожидаемым и воспринимаемым, лежащий в основе комического, в карикатуре достигается тем, что в ней подчеркиваются, выпячиваются, некоторые черты в изображаемом. Три, ровным счетом, волоса на голове Бисмарка, — вот простейший пример карикатуры. В пародии высмеиваемые черты не шаржируются, не преувеличиваются, а только обессмысливаются. Достигается это тем, что в определенную форму вливается постороннее, с ней не связанное, ее прямо-таки подчас исключаящее содержание. Тем самым, из органического единства символов, форма обращается в кучу "приемов". Карикатура всегда трактует свой предмет как живую величину; она участлива и сочувственна. Три волоска Бисмарка смешат лишь того, для кого Бисмарк — конкретный человек, а не "представитель германского империализма". Идиотская, автоматическая скупость Гарпагона или Плюшкина смешит нас лишь в том случае, если мы воспринимаем их как мыслящие, сознательно-волящие существа. Напротив, если что-либо становится предметом пародии, то это значит, что оно для пародирующего умерло. Так обычным предметом пародии были до сих пор литературные "жанры", стили, "приемы" — именно тогда, когда они начинали восприниматься как "приемы", когда от них отлетала та их душа, которой они были символами. У Пруста пародированы различные социально-культурные стили французского общества. В романах великолепного знатока Италии Aldous Huxley, пародированы жизненные стили чуть ли не всех эпох ее истории. Это еще бы ничего. Но у Пруста, предметом пародии бывает сама жизнь, а у Андре Жида она является уже единственным таким предметом. Что это значит? Обессмысление жизни у ее пародистов состоит не в том, что "возвышенное", в изображении ее у них, отступает перед "низменным", "красивое" —

перед “безобразным”, “героическое” перед “пошлым”, но в том, что и “возвышенное”, и “красивое”, и “героическое” объясняются, а объяснение заключается в “сведении” объясняемого к простейшим психофизическим процессам. Элементы этого обращения с жизнью даны уже у “великого упрощителя”, как недавно назвал Толстого С.В.Завадский. Однако, упрощая, разлагая, Толстой дает новый синтез жизни; ибо он оперирует, т. ск., изнутри, участвуя всем своим существом в той Все-жизни, что дает себя знать в процессах, на какие он “сводит” ее высшие проявления. Поэтому, сводя высшее к низшему, Толстой не обесмысливает его; разлагая Сложное на Простое, не умерщвляет его, разоблачая секреты живущих, делает лишь ошутимее Тайну самой Жизни. Пруст, Поль Валери и Жид, оперируют извне; не соперещивают, а наблюдают, не соучаствуют, а принимают к сведению (Америка и Лига Наций!) и потому, разоблачая современную культуру, “сводя” ее к сплошному ряду “приемов”, в конечном итоге обесмысливают Все. Толстой подчиняет Жизнь Хозяину. Новый Человек сотворил себе божество иного сорта, Господина Голову (Monsieur Teste) Поля Валери, божество, наконец-то избравшее позицию достойную своего сана, уже по настоящему трансцендентное, не то что все прежние боги, относительно которых сведущие люди терялись в догадках: трансцендентны ли они по отношению к Миру, или имманентны. Это божество не удостаивает материи своим прикосновением — как бы рук не замарать? Творить, распоряжаться,— для него дело чересчур хлопотливое и неопрятное. Оно только познает. Это его монополия; у познаваемого же отымается всякий его собственный смысл. Жизнь обращается тем самым в свою собственную пародию. Надо отдать справедливость Андре Жиду: у него все же есть какой-то Идеал полной, целостной жизни. Но привычка ли к Пародии, или то обстоятельство, что в эмпирической жизни он не видит ни намека на воплощенные этого идеала,— только его собственные воплощения целостного человека сами сбиваются на пародию. Роман же, изображающий пародию на жизнь, сам может быть только пародией романа. Жид этого добивается, намеренно сшивая материю своих романов белыми нитками, механизмируя конфликты, утрируя параллелизмы ситуаций и т. п.

Надеемся, что всем вышеизложенным мы успели окончательно убедить любезного читателя в истинности печальной вести о смерти Романа. А теперь, следуя классическому при-

ему романистов, мы подносим читателю сюрприз и радуем его известием, что Роман снова воспроизвел судьбу стольких своих героев. Начавши за упокой, мы кончаем за здравие. Роман и не думал умирать. Это нам так только показалось, по причине узости нашего кругозора,— свойство всех любителей Изящного. Мы все смотрели в литературу; что бы нам заглянуть и в беллетристику? Плебейское происхождение Романа выдало-таки себя. Его аристократические сверстники умерли раз навсегда, не торгуясь с жизнью. У Романа на это не хватило доблести и достоинства. Разоблаченный и высмеянный, выгнанный из литературы, где он занимал положение поистине царственное, обратно в беллетристику, из которой он некогда вышел, он не сторел со стыда, он не занемог под ударами Рока, а проявил удивительную и, правду говоря, мало привлекательную живучесть. Приютившись на пятой странице ежедневной газеты, он терпеливо дожидается читателя — и оказывается правым: верный старому другу, читатель, минуя Бунина, Тэффи и Ремизова, пробирается к нему на газетные задворки и с тем же нетерпением, кажушимся ценителям изящного тупоумным, на самом деле глубоко человеческим,— с каким он некогда торопился узнать, свидится ли Харikleя с возлюбленным Феагеном, удастся ли душеке-рыцарю выбраться из заколдованного леса, ждет, чтобы красивый и симпатичный агент Скотландт-Ярда раскрыл перед ним тайну убийства мистера Вилькинса и снял бремя подозрений, тяготеющего над невинной дактило.

Из истории Романа, хронологически совпадающей с историей умеющего грамоте Человека, позволительно извлечь некоторую мораль. Меняются эоны, боги, культы — но все это пустяки и одна видимость: ибо любезный читатель *Recognitiones*, Амадиса Галльского и Арсена Люпэна, остается тем же самым любезным читателем, каким он был во времена царя Турна и Иосифа Прекрасного, бессменным, присносушим, тождественным себе и разве что сменившим хитон на епанчу и епанчу на пиджак. Смерть Романа в литературе и его посмертная жизнь в беллетристике — впрочем, он жил в ней всегда, и можно было бы написать его *biographie romanesque* под заглавием “Двойная жизнь Романа”, — явление, имеющее значение символа. Оно говорит о смерти культуры Нового времени, события, спору нет, весьма прискорбном, но до которого подавляющему большинству людей, именуемых культурными, не более дела, как до прошлогоднего снега. А из

этого следует, что история вовсе не такая уж важная вещь, как это вообразили себе историки. Историкам и философам культуры любезный читатель с полным правом противопоставляет скотницу Хавронью, бывшую, как известно, мастерицею сказывать истории.

БУНИН И ЕГО МЕСТО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ*

Развитие всякой национальной литературы совершается вполне естественно, по одной общей схеме: сперва отдельные великие писатели, — литературы, как прочно-организованного целого еще нет; затем слагается известная литературная традиция, которая по-разному подчиняет себе писателей: она сковывает слабых, которые либо жуют жвачку, твердят чужие уроки, либо, стараясь отделаться от нее, лишены оригинальности, упражняются в оригинальничанье, вернее попросту подражают каким-нибудь иностранным образцам; она освобождает творческую энергию сильных, является для них тем лоном, которым питается их творчество. Поэтому, когда литературная традиция уже есть налицо, каждый большой писатель по-своему “представляет” национальную литературу и помогает уяснить ее собственную индивидуальность. Чем крупнее, чем своеобразнее писатель, тем характернее он для национальной литературы. Бунин ни на кого из русских писателей не похож, но в нем по-своему выражена одна общая всем большим русским писателям черта. Поэтому, говорить о Буине — значит говорить о русской литературе в целом. Вскрывши эту общую черту, этот родовой признак, тем самым вскрыем в чем состоит индивидуальность русской литературы — и притом в двух отношениях: индивидуальность ее духа и ее структуры, причем мы убедимся, что то, что сейчас было сказано об общей схеме развития национальных литератур, применительно к русской литературе должно быть видоизменено и ограничено.

Общий родовой признак русской литературы у Бунина особенно выпячивается, выступает как-то угловато и так, что подает повод к разным недоразумениям того порядка, который принято называть “общественным”. Это — ненависть ко

* Из речи, читанной в Софии в День Русской культуры, 14 июня 1931 года.

всякой условности, всякой лжи и фальши. Способность ненавидеть ложь и фальшь развивает особую подозрительность насчет всего того, что принято “читать”, недоверчивость по отношению ко всему тому, что изобилует “совершенствами”. Разумеется, правдивость, искренность и отвращение от условности являются первым условием всякого творчества. Но здесь все дело в, так сказать, дозировке, в границах той подозрительности насчет условно-“прекрасного”, которая неразлучна с искренностью. У Бунина же, как у большинства великих русских писателей, эти границы чрезвычайно широки.

Принято считать, что главной чертой русской литературы является то, что она всегда стояла “на страже добра”, учила “справедливости”, призывала к “гуманности” и т.п. Но какая же заслуживающая этого имени литература не выполняла таких задач? Как возможна, как мыслима культура без идеала Добра? Аморальный и аморалистический эстетизм, приводящий обязательно к безразличию,— явление упадочное. Такие полосы упадка пререживали все литературы, в том числе и русская. Но в моменты их расцвета все литературы одинаково служили Добру и Истине и только поэтому были в состоянии служить Красоте, т.е. быть искусством.

Своеобразие русской литературы состоит в особенном характере этого ее служения. Новая русская литература, та, которую одну только мы в состоянии рассматривать как организованное целое, началась с Державина. Державин был прежде всего одописец. Но Ходасевич верно заметил, что оригинальность Державина, как одописца, состояла в том, что он, в сущности, сломал одописный канон, обратил оду в ее некое отрицание. Снизил тон оды он еще тогда, когда “пел” богоподобную Фелицу. Но замечательно то, что вопреки репутации, он “певцом Фелицы” не был. Сейчас уже стало общепринятым то, совершенно правильное, мнение, что ни один из великих русских писателей не изобразил “героя”. Но, кажется, не было достаточно обращено внимания на то обстоятельство, что истинно великие русские писатели стоят, в этом отношении, в русской литературе, особняком. Русская второклассная “беллетристика”, начиная с Карамзина, которому в художественной литературе принадлежит очень скромное место, и кончая новейшими исполнителями “социального заказа”, кишит “героями” всяких сортов: сначала добрые молодцы, доблестные сыны отечества, затем “молодые люди без единого пятнышка” (слова Чехова), затем душки-босяки и,

наконец, души-спецы, строители “лучшего, светлого будущего”.

Этим свойством русской литературы определилось ее весьма своеобразное отношение к русской жизни. Историю русской культуры полагается изучать в нашей школе на произведениях великих русских писателей. Между тем, русская литература, в их лице, изображала русскую жизнь далеко не полно, не всесторонне и, в каком-то отношении, не справедливо. Русская жизнь была много ярче, богаче, “героичнее”, нежели как она отражена в русской литературе. Та же “беллетристика”, которая пыталась изображать героическую сторону русской жизни, делала это так казенно, пошло и лживо, что говорить о ней, как об источнике знакомства с русской жизнью, конечно же, нельзя (в этом отношении следует сделать исключение, кажется, для двух только писателей, находящихся между двумя уровнями — “классической” литературы и “беллетристики”: это Писемский и Лесков).

С этим связано и то своеобразие строения русской литературы, о котором было сказано выше. У каждой другой из мировых литератур можно подметить известное единство стиля, общее, в каждый данный эволюционный момент, всем ее уровням. К русской литературе это неприменимо. На верхах ее — несколько ярчайших индивидуальностей, из которых каждая, с точки зрения стиля, является совершенно обособленной величиной; ни одна литература в этом отношении не была столь богата и столь разнообразна (в истории искусства, вообще, единственную параллель русской литературе представляет, с этой точки зрения, немецкая музыка, отчасти же и русская). Что касается до “беллетристики”, то последняя, в силу недоразумения и без всякого на то права, связывала себя с Гоголем, на самом же деле, в стилистическом отношении продолжала скорее уж Загоскина.

В истории русской литературы наступил однажды критический момент, о котором надо вспомнить, чтобы понять историческое место Бунина. Это было последнее двадцатилетие минувшего века. Тогда казалось, что родник русской поэзии окончательно иссяк; а что касается прозы, то здесь, с тех пор как Толстой стал отходить от художественного творчества, наступило безраздельное господство “беллетристики”. С оттапливания от “беллетристики” началась деятельность преемника Толстого и предшественника Бунина, Чехова. Одновременно зарождается широкое, многообразное, обладающее

громадной притягательной силой движение, выходящее далеко из рамок литературы, принесшее последней немало пользы, немало и вреда, движение, выразившее себя преимущественно в т.н. символизме.

Поскольку дело идет о литературе, положительной стороной этого движения была реакция против вялого “академизма”, против пошлости того, что, по недоразумению, считалось в искусстве “реализмом”, против вытеснения полновесного выразительного слова стертými пятаками общих мест, реакция, бывшая вместе с тем и призывом к восстановлению той высокой культуры слова, которая процветала в начале XIX века. Однако, восстановить эту культуру новое направление было не в состоянии — и это по его собственной вине. Его эстетика коренилась в его мировоззрении, в слишком наивном и слишком расплывчатом понимании как раз того, что лежало в основе последнего, т.е. “символизма”. Есть тайные соотношения идей и вещей. Им соответствуют явные — между словами. Слово есть, таким образом, путь и ключ к постижению вещи. Это учение было опасно-соблазнительным. Оно освобождало от обязанности изучать вещи: достаточно было изучать слова. Так открывались весьма широкие перспективы для многообещавшей и, казалось, вместе с тем весьма легкой работы... Без всякого исследования — оно заменялось угадыванием (“интуицией”) — создавались грандиозные историко-философские и иные синтезы (создаются и сейчас), разоблачались секреты различных мистических величин, о которых новые “маги” говорили так, словно они были с ними на “ты”; в области же художественного слова это был чистейший александринизм на почве “оккультных наук”, искусство очень утонченное, но и очень приблизительное и совершенно безответственное. Иначе и быть не могло: ибо тот метод, которым представители нового направления руководствовались в своей как философской, так и художественной деятельности, был тем же самым, что метод средневековых этимологов, изучавших мир и Бога при помощи “корнесловия” в сущности — метод каламбура.

Чехов и Бунин чарам символизма не поддались. Их спасли их трезвость, ясность мысли, здравый смысл. Чехов отталкивался от любителей, как он выражался, “чего-нибудь этакого” осторожнее, мягче, не без доли сочувственного понимания (“Чайка”), Бунин резче, решительнее (надо к тому же помнить, что при Чехове движение только еще начиналось). То,

что было в этом движении положительного, им было ненужно. Они и без того и идеологически, и эстетически не имели ничего общего ни с тою средою, которая кормилась шаблонной “беллетристической”, ни с представителями этой последней, хотя в бытовом отношении и с этою средою, и с этою “беллетристической” были теснейшим образом связаны. Арсеньев, недоучившийся гимназист, но воспитанный на найденных в заброшенном дворянском гнезде русских классиках золотого века, уже в отрочестве знал настоящую цену “яду жгучих сомнений” Надсона, на которого “была очередь” в библиотеках того времени.

Отталкиваясь от той же самой сентимтально-“реалистической” дешевки, от которой отталкивались и символисты, Бунин создал свой метод, который оказался прямой противоположностью методу символистов. Последние шли от слов к вещам. Бунин шел от вещей к словам. Он стал изучать то единственное, что, вне субъекта, ему непосредственно дано: самые вещи, предметный мир. В изображении материи, “предметного”, Бунин не знает себе равных во всей европейской литературе — кроме Тургенева, в его лучшие моменты, и общего учителя Бунина и Тургенева — Гоголя. Читая Бунина, мы, действительно, словно видим, слышим, обоняем, осязаем, всеми органами чувств воспринимаем изображаемую им материю. Но, ведь, это чистое художническое колдовство: ибо на самом деле мы воспринимаем только слова. Исследование явных соотношений между словами — метод “символистов” — заводит обязательно в тупик. Это сознает современная филология и инстинктивно чувствовалось всегда великими художниками слова. Дело в том, что слова мы воспринимаем в контексте, и потому уравнение А. Белого: “человек” = “чело века” — просто чепуха. И только изучение явных соотношений вещей приводит к разумению тайных соотношений слов, т.е. к словесному искусству.

Уяснив себе эту сторону творчества Бунина, мы тем самым можем осветить еще одну сторону его отношения к русской литературе, как целому. Метод Бунина лишь разновидность того метода, которым русская литература, в лице ее величайших представителей, всегда руководилась и который теснейшим образом связан с тою ее чертою, о которой речь шла выше. Из того целомудренного, осторожного отношения к жизни, из той правдивости, честности, которые обуславливают подозрительно-недоверчивое отношение ко всему услов-

но-красивому, показному, бьющему на эффект, вытекает и особо-добросовестное отношение художника слова к самому своему искусству и к его орудию — слову, отвращение от всякой неточности, всякой приблизительности. С точки зрения эстетической, приблизительным, неточным искусством будет то, в котором нет абсолютной художественной мотивированности, в котором малейшая деталь не подчинена художественному целому, не обусловлена им. Истинный художник, учил Пушкин, “взыскателен” к самому себе — и именно в этом отношении. Его искусство — “чистое”, “самодовлеющее” искусство в том смысле, что в нем все решительно эстетически переработано и оформлено. Таково, разумеется, всякое “классическое” искусство. Но классическое есть, как общее правило, плод очень долгого и медленного развития. Для русской литературы характерна внезапность появления совершеннейшего прозаика и поэта — сразу после гениального “варвара” Державина.

Возможность классического искусства была бы непонятна, если бы эстетическое оформление жизни не было вместе с тем и ее осмыслением, вернее обнаружением ее собственного тайного смысла. Это не требует доказательства: ибо доказательством служит невозможность понять обратное отношение между искусством и жизнью. Другими словами, всякое истинное искусство символично.

Художник не медиум, и творимые им символы всегда выражают только его, ограниченное, понимание жизни. Поэтому эстетическая ценность художественного произведения и смысловая не одно и то же. Несоввершенные художники, Лермонтов и Блок, все же, в известном смысле, ценнее Пушкина. И Толстой, и Достоевский больше и ценнее Пушкина. Но, после Пушкина и Гоголя, не было в русской литературе писателя совершеннее Бунина. После “Путешествия в Эрзрум”, после “Старосветских помещиков”, нет в русской прозе памятника, который можно было бы с точки зрения стиля, поставить наряду с “Божьим Древом”. Здесь отношение автора к жизни выражено исключительно путем словесного живописания. То, что автор этим способом заставляет нас пережить, сколь оно ни было значительно, все же не идет и в сравнение с теми духовными потрясениями, которые всегда вызывают “Фауст”, “Братья Карамазовы”, или любая трагедия Шекспира. Но немного найдется книг, в которых форма была бы столь абсолютно согласована с содержанием.

“Божье Древо” так же невозможно “истолковать”, как любое стихотворение Пушкина. Здесь *что*, будучи отделено от *как*, обращается в ничто. Так цикл развития русской литературы, начинающийся для нас с Пушкина (ибо Державин уже для Пушкина был поэтом, писавшим на “чужом” языке), замыкается Буниным.

Ив. Бунин. Божье Древо. Изд. “Совр. зап.”, Париж, 1931.

У Леонардо да Винчи, среди его рассуждений о живописи, есть замечательное место, где он критикует мнение Боттичелли: “Этот последний утверждает, что изучать пейзаж совершенно лишнее, так как достаточно бросить в стену губку, напитанную различными красками, и получится пятно, в котором можно увидеть прекрасный пейзаж. Действительно, в таком пятне можно усмотреть материал для каких угодно фантазий, напр., головы людей, различных животных, битвы, скалы, моря, облака, леса и т. под.... Но хотя такие пятна и дают материал для художественных замыслов, они не позволяют представить себе что-либо в законченной частности. Такой художник должен писать весьма скверные пейзажи”. Здесь классически выражено различие между истинным изобразительным искусством и поддельным, и классически формулирован метод этого искусства. Казалось бы — Боттичелли прав. Ведь искусство, всякое искусство, только и существует благодаря усмотрению “всего во всем”. Да, но Леонардо верно понял, что главное дело в том, как “все во всем” усматривается. У Ю. Олеши, писателя-живописца уже прославленного (нередко, и справедливо, его называют вместе с В. Сириним — и действительно они очень похожи друг на друга), есть “переулочек”, который “идет суставчиками”. Вот герой романа и движется по этому переулочку “ревматизмом”. Писатель отправляется от изучения возможных сочетаний слов. Иногда все строится на сопоставлении слов, по происхождению и по смыслу ничего общего между собой не имеющих, но созвучных. Так пишут иногда даже очень талантливые, но безответственные писатели, напр. Андрей Белый, Цветаева, Пастернак. Таким способом открывать все во всем — дело самое простое. Стоит только как следует насобачиться. Я намеренно употребляю это нелитературное слово, так как оно как раз и выражает, что такое “прием” словесного живописания в его отличии от метода. Метод же существует только один: изучение не средства выражения, в самого материала,

вещей и их форм — метод Леонардо. Только тогда художнику открываются индивидуальные свойства форм и степени сродства между последними. И тогда средства — у писателя, слова — сами собою приходят. Мне кажется, что в этом тайна исключительного совершенства словесной живописи Бунина, действительно разрешившего задачу, которую тот же Леонардо считал, для художника слова, непосильной.

В этом отношении, во всей мировой литературе, с ним может быть сопоставлен только Тургенев. Пруст замечательно рассказывает, как он учил себя этому методу словесного живописания. Но писателем-живописцем по преимуществу он все же не стал. Принято считать такое искусство “беспредметным” и потому “недостаточным”: Тургенев ведь прославляется не за то, в чем он подлинно велик как художник, а за то в чем он не может быть и сравниваем с великими писателями-повествователями, а не живописцами. Это потому, что, в огромном большинстве случаев, люди равнодушны к самому факту строгого и закаленного, самодовлеющего искусства, как к полному высокому морального значения свидетельству художнического подвига. Грандиозность преодоленной художником трудности сама по себе их не интересует, и они не видят в самом этом преодолении живого нравственного примера. Может быть, тем лучше, — и чем менее заметен подвиг выполненного до конца призвания, тем он ценнее. Таков, думается, затаенный смысл волнующего своим сдержанным, строго-целомудренным тоном рассказ “Бернар”, завершающий серию изумительных миниатюр “Божьего Древа”.

Мне кажется, что сборник “Божье Древо” — самое совершенное из всех творений Бунина и самое показательное. Ни в каком другом нет такого красноречивого лаконизма, такой четкости и тонкости письма, такой творческой свободы, такого поистине царственного господства над материей. Никакое другое не содержит поэтому столько данных для изучения его метода, для понимания того, что лежит в его основе и чем он в сущности исчерпывается. Это — то самое, казалось бы, простое, но и самое редкое и ценное качество, которое роднит Бунина с наиболее правдивыми русскими писателями, с Пушкиным, Толстым, Чеховым: честность, ненависть ко всякой фальши, — как раз то, за что более всего достается Бунину. Замечательно сказалось это свойство в первом рассказе, где Бунин осмелился поправить самого Толстого, и действи-

тельно поправил, повторив Платона Каратаева и сделав его серее, проще и убедительнее.

Что “Божье древо” прямой pendant к стихотворениям в прозе Тургенева, бьет в глаза. Замечательно, что оба мастера всецело выразили себя именно в прозаической миниатюре и что обе серии совпадают по общей теме — Смерти. Конечно, это нельзя объяснять, со стороны Бунина, подражанием. Здесь — целая сложная проблема, которой я сейчас касаться не могу.

Человек — существо страшно сложное. Может быть, следует считать счастьем для человечества то, что огромное большинство людей этой своей и окружающих сложности даже не подозревает. Нельзя представить себе, как бы люди могли издавать законы, учить детей, карать и миловать, воевать и торговать, образовывать и свергать министерства, если бы сознание исключительной сложности и поэтому единственности каждой человеческой личности препятствовало им подводить своих сочеловеков под категории возраста, национальности, дееспособности и т.д., и т.д.; если бы за немцем, французом, пролетарием, буржуа и т.под. видели человека, личность, неделимое, единственное; если бы не стояли на точке зрения безусловной возместимости одной человеческой особи любой другою — в пределах соответствующих категорий.

Но не только социальная жизнь, — наука о человеке, искусство художественного воспроизведения человека были бы немислимы, если бы люди не упрощали, в своем сознании, других людей. Однако, между практической и теоретической сферами есть, в этом отношении, существенная разница. В практической господствует и ныне та же предельная примитивность и безусловность оценки, что и в до-исторические времена; в теоретической существует непрерывно движение в сторону все большей и большей дифференцировки человеческих свойств и, соответственно, категорий; в сторону все большего проникновения вглубь человеческой души.

Искусство опережает науку. На развитии художественной литературы удобнее всего проследить, как менялась, на протяжении веков, концепция Человека, как она постепенно обогащалась и усложнялась; как, вместе с тем, сменялись направления духовных интересов, точки зрения, с каких люди смотрели на самих себя и на других, требования, какие они к себе и к другим предъявляли; а в силу всего этого — и те категории, под какие подводилась каждая человеческая личность. В изучении этих изменений в сущности состоит вся история культуры. Смена концепций человека служит главным показателем смены культурных периодов. В этой смене есть своя необходимость, усматриваемая из того, что эволюции одной из культурных сфер соответствует эволюция других.

Сперва люди подразделялись обобщенно на добрых и злых, причем эти этические категории совпадали с социальными: добрые — благородно-рожденные, злые — “подлые”. Это подразделение осложнялось еще одним — по категориям возраста: старец мудр, юноша легкомыслен. Это — Средневековье — безразлично какое, древне-греческое или германороманское. Затем разрабатывается классификация добродетелей и пороков, устанавливаются и их иерархии; соответственно этому умножается количество людских типов, — причем, в связи с усложнением общественной структуры, совпадение этических категорий с социальными становится уже не столь полным. Это — позднее Средневековье. Ренессанс, выдвинувший “деятельную жизнь” на первое место, отдавший ей предпочтенье перед “созерцательной”, внес со своей стороны нечто новое в классификацию человеческих типов: он обратил отношение возрастных категорий, поставил юношу и зрелого человека выше старца. Кроме того, Ренессанс сделал попытку отделить совершенно этические категории от социальных: на первое место он поставил “virtuoso”, — творческого гения, художника своей жизни, у которого не спрашивают, кто его предки.

Но как бы ни усложнялись классификация категорий и их соотношений, — в течение долгого времени остается одно: человек мыслится как носитель одного или нескольких, но логически вполне согласованных, свойств, — как музыкальный тон, или как мелодия, “голос”; отношение же между людьми, в аллегорическом романе, в Божественной Комедии, или в религиозной драме — “мистерии” — Средневековья, в комедии и трагедии Ренессанса можно уподобить отношению между отдельными голосами полифонического музыкального произведения той же поры.

Позже концепция человека усложняется. В классической трагедии и комедии нового времени его душевная жизнь уже представляется как процесс противоборствующих “страстей”; возникает понятие о диалектике душевной жизни. Музыка и здесь сопутствует — несколько отставая — литературе, своей эволюцией иллюстрируя литературную: соната, с ее, раскрывающимся во времени, антагонизмом мелодий, воспроизводит в своем строении строение человеческой души. Но в каждый данный момент жизни каждый человек звучит все же как один голос. Драма Нового времени, времени Корнеля, Раси-

на и Мольера, развивается подобно фуге с ее “горизонтальным” движением перекрещивающихся голосов.

Дальнейшее развитие музыки состоит, как известно, в том, что “горизонтальное” письмо заменяется “вертикальным”: каждый тон, участвующий в образовании мелодии, опирается на свои собственные, лежащие под ним, тона; всякой мелодии отвечает ее собственная гармония.

И здесь музыка словно иллюстрирует *post factum* литературу, развитие которой протекало отнюдь не прямолинейно. Еще раньше, чем французские классики выработали совершеннейшую форму воспроизведения жизни, как процесса борьбы параллельно движущихся голосов, Монтань, Шекспир и Сервантес дают новую концепцию человека, разрабатывают проблему характера как общего лона, в котором берут начало и в котором обединяются самые, казалось бы, разнообразные, друг на друга не сводимые и друг из друга не выводимые свойства. За каждым душевным движением, проявляющим себя в действии в данный момент, они ищут других, звучащих ниже и глуше, таинственно и необходимо ему сопутствующих.

Не по капризу гения Шекспир порвал с каноном трех единств — и прежде всего с единством времени. Покуда душевная жизнь понималась как звучание одного тона, или нескольких следующих друг за другом тонов, образующих одну фразу, одно музыкальное предложение, или, наконец, как “период”, как серию мелодий, было вполне оправданным, когда ее представляли развивающейся в “чистом”, идеальном времени, в сущности вне времени, каковым и было условное время классической драмы — “от восхода до захода солнца”, на деле же — два, три часа, ровно столько, сколько требовалось, чтобы показать диалектику этой жизни, чтобы исчерпать возможности, заложенные в исходной комбинации данных тонов. В сущности, спрашивать, сколько времени длится “Федра” или любая бетховенская соната, так же бессмысленно, как спрашивать сколько времени длится пифагорова теорема, хотя для того, чтобы доказать пифагорову теорему, нужно определенное количество времени — как и для того, чтобы разыграть “Федру” или сыграть сонату.

Тут-то и намечается точка расхождения литературы и музыки. Конкретный человек, человек как его поняли Монтань, Шекспир и Сервантес, живет и действует в конкретном времени. Его характер не просто обнаруживает себя в цепи иде-

альных моментов; он творчески развивается в конкретной обстановке. Понять человека возможно лишь подвергнув его множеству экспериментов, столкнув его со множеством людей, проследив его жизненный путь от колыбели до гроба. Только тогда узнаем, что таилось в потемках его души, куда его влек его демон, чем исчерпывались его возможности. Конкретный человек не замкнут в самом себе, подобно трагическому или комическому "типу"; конкретные люди не просто взаимодействуют, но и взаимопроникаются, подвергаются взаимным влияниям в буквальном смысле этого слова. Для этого же требуется время. На наших глазах четверо столь несхожих между собою существ, как дон Кихот, Санчо Панса, Росинант и Серый (осел Санчо), срастаются в коллективную личность настолько, что мы уже не можем представить себе одного из них без трех других. Но для нас ясно, что это не могло произойти во мгновение ока, вне времени. Чтобы понять это, поверить в это, надо считаться с хронологией сервантесова романа. В этом коренное отличие романа от музыкального произведения, — столько же, сколько и от классической драмы.

Понятия художественной прозы и социально-психологического романа, с конца XVIII века и вплоть до наших дней, почти совпадали. Роман вытеснил все прочие виды "большой формы". В романе изображение человека приближалось к тому, чтобы достигнуть адекватности изображенного изображаемому. Деятнадцатый век был временем чрезвычайного напряжения и вместе усложнения общей жизни, жизни народов, общественных классов; временем осознания многообразнейших антагонизмов — личности и общества, класса и класса, народа и народа, — и вместе их солидарности, их взаимной необходимости; наконец, временем сознательной целеустремленности, участия всех, — каждого по своему, — в общем стремлении куда-то вперед. В конце концов равновесие сил было нарушено, трагедия кончилась катастрофой; но прежде чем она разразилась, мир жил жизнью столь полной, столь богатой содержанием, как, кажется, никогда раньше. Эта полнота жизни нашла свое выражение в литературе. Семейная хроника — "Любовь Элизы и Армана или переписка двух семей" — какую был "роман классический, старинный", мещанский или дворянский роман XVIII века, разрастается у Бальзака, у Толстого, у Золя в "Comedie Humaine", в историю общества, Нации, режима. Разнообразие проблем, заданий,

положений, интересов, убеждений, стремлений соответствует разнообразие тонко нюансированных характеров. “Средний” человек XIX века — а таков “герой” романа, в отличие от настоящего героя, героя эпической поэмы или трагедии — всегда деятель, и в делании, в деятельности, раскрывается, — более того, слагается — его характер. Ибо характер есть всегда задание, никогда не данное; характер не исчерпывается наклонностями и не сводится на них; характер — продукт выбора, самоограничения, требуемого деятельностью потенцирования одних способностей и наклонностей и подавления других. Характер — мелодия, опирающаяся на гармонию, но движущаяся по своему собственному закону и к своей собственной цели.

После страшного и отвратительного опыта Мировой Войны и Революции, уже всякому — за исключением непреходимых тупиц — задним числом внятна та тревога, которую, среди кажущегося благополучия XIX в., испытали Ницше, Достоевский, Метерлинк, Розанов, и полным пророческого смысла кажется то настроение, которое охватило столько чутких людей еще до Войны и до Революции и показателем которого явился кризис романа. Величайший романист периода непосредственно предшествующего нынешнему, создает так сказать роман наизнанку, обращая направление движения романа: “проспективный” роман Марсель Пруст заменяет “ретроспективным”. Герой “Поисков потерянного времени” собственно всю жизнь занимался только этими поисками: он никуда не направлялся, время — “реальное дление” Бергсона, — несло его, но взор его всегда был устремлен не вперед, а назад. Поэтому он познал себя как никто до него еще не познавал себя, но — странная вещь: все, что он знает о себе, он рассказал нам с полной откровенностью, а в результате — мы не знаем о нем ничего. Ибо у него нет характера. Он — ничто, всезнающее и всепонимающее, не поступившее ничем, не забывшее ничего, а потому ничего и неосуществившее, ни в чем себя не проявившее.

По сравнению с прустовским “Я” даже столь богато гармонизованные люди как толстовские кажутся уже звучащими одногласно. Однако, прустовское усложнение человека в конечном итоге оказывается упрощением: человек, лишенный характера, как его “Я”, или характер которого “сведен” к укорененному в половой сфере комплексу, — как у его содомитов, — такое же построение, как комедийный тип. Край-

ности всегда сходятся — и не случайно, что за исключением “Я”, барона Шарлю и его братьев по ордену, все остальные персонажи Пруста — пародированные представители различных социальных категорий, “personae”, маски, типы. Это творчество двойственно: с одной стороны, разрозненно звучащие, перекрещивающиеся, лишенные собственной гармонии голоса бездушных “типов”, с другой, — чистая, самодовлеющая гармония.

Тяготение к такой самодовлеющей гармонии — общая черта самых одаренных современных композиторов. В классической музыке гармония определялась мелодией. В современной сама мелодия определяется гармонией. Она вычерчивает кривую столкновений гармонических масс. Взятая отдельно, она так же бессмысленна, как кривая рождаемости и смертности или мирового потребления каучука за столько-то лет. Такова мелодия Дебюсси, Стравинского, Прокофьева.

Их творчеству в литературе соответствует творчество В. Сирина. Его персонажи, если угодно, деятели; следовательно, казалось бы, должны обладать характером. Но они действуют, подчиняясь исключительно потребности действовать. Головоломная альпийская экскурсия или конспиративная поездка в Россию для героя “Подвига” одно и то же. И не случайно избрал В. Сирин для своего гениального человека самый беспредметный, самый внежизненный, самый бессмысленный вид искусства — шахматы. Возрождение создало понятие человека-творца, человека-художника, *virtuoso*, творящего, подчиняясь своему импульсу к творчеству, своей *virtu*. Но искусство для “виртуоза” всегда означало обогащение, осмысление, оплодотворение жизни; оно всегда было целеустремленно: ибо творчество было средством схватить, воплотить предносившийся взору художника образ совершенства, обладающий потенциально объективным бытием. “*Virtu*” художника лишь подсказывало ему, какой именно образ он в силах извлечь из всей массы тех, что, по слову Микель-Анджело, таит в себе любая мраморная глыба. Всякий творец обречен своей *virtu*. Но эта обреченность божьему дару — благословение; тогда как гений Лужина — его проклятие, единственное средство “защиты” от которого это — выброситься из окна на мостовую.

Творчество, делание есть акт приобщения человека-микрокосма к макрокосму. Деятельность же сиринских героев протекает где-то вне мира. Они так же отъединены от всего

сущего, так же одиноки, в своем делании, как “чистый” познающий субъект Пруста. Окружающий мир дробится для них на множество разрозненных мигів. В нем нет смысла, нет связи. Поэтому нет и грани, отделяющей действительность от призраков.

Похоже на то, что мир, в котором живут герои В.Сирина, это мир самого автора. В известном отношении словесное искусство доведено у Сирина до пределов совершенства. Я не знаю другого писателя, у которого бы нашла столь полное разрешение одна из главных задач искусства: воспроизведение безусловной взаимозависимости телесного и душевного. У Сирина всякий образ, рисуемый им, мы воспринимаем эмоционально, и всякая эмоция, всякая мысль у него находят себе телесное воплощение, единственно адекватное и безусловно необходимое. И в то же время, из всех больших писателей, нет ни одного, кто бы столь мало стеснял себя чеховским правилом: если в рассказе упомянуто о ружье, оно, рано или поздно, должно выстрелить. Великолепны отдельные места в произведениях Сирина. Но мы часто не знаем, к чему они. Они не слагаются в единое целое. У автора нет образа мира,— как нет его у его героев. В художественном произведении, написанном прозой, т.е. языком самой эмпирической жизни, художественная идея есть ничто иное как образ самой жизни. Нет его у художника, нет и художественной идеи. Нет произведения как целого. Этот срыв изумительного, несравненного по мастерству, по богатству своих возможностей художника,— не случайность. Он знаменует собою катастрофу всей нашей культуры, состоящую в разрыве между “внутренней” жизнью и “внешней”; или — что то же — в распаде человеческой личности, в утрате ею своего “ведущего голоса”, мелодии, характера.

* * *

“Мы не знаем,— говорит один из компетентнейших историков литературы,— что собственно такое юмор; но нам отлично известно, что в области юмора Сервантес — царь”*. Высказать это, значит подписать смертный приговор истории и теории литературы. Попробуем спасти положение,— и если Сервантес царь юмора — а это действительно так,— поищем

* *Paul Hazard. Don Quichotte de Cervantes, p. p. 260.*

у него, в чем состоит юмористический эффект, как особая, разновидность комического эффекта.

Выше было сказано, что четверка “героев” Сервантеса как-то срастается, в нашем сознании, в нераздельную величину, в коллективный *individuum*. Из этого опыта и надо исходить. Чудо, совершенное Сервантесом, возможно при условии, так сказать, очеловечения Росинанта и осла. Достигается это рядом тончайших словесных внушений. Встретилось Дон-Кихоту стадо кобыл: “Случилось так, что Росинанту пришла охота позабавиться с господами кобылами... и, не спросивши разрешения у хозяина, он пустился рысцой”. Кобылы искушали и залягали Росинанта. Дон Кихот возмущен: необходимо “отомстить за оскорбление, нанесенное на наших глазах Росинанту”. Но Санчо возлагает ответственность на самого потерпевшего и удивляется его поведению: “Никогда я не ожидал подобного о Росинанта: я его считал такой же целомудренной и миролюбивой особью (*persona*), каков я сам”. Каторжники, которых освободил Дон Кихот, в награду затеяли с ним драку, забросали его и Санчо камнями, затем удалились с поля битвы. “Остались только осел, Росинант, Санчо и Дон Кихот (обр. внимание на порядок перечня). Осел стоял задумчиво, опустив голову, потряхивая ушами и думая, что каменный дождь еще продолжается”. После долгих поисков Санчо нашел своего осла, украденного разбойником. “Он ...стал ласкать и целовать его, как если бы это был человек. Осел молчал и принимал ласки и поцелуи Санчо, не отвечая ему ни слова”.

В одном из рассказов Тэффи есть почти буквальное совпадение с этим местом. Попался ехавшей в санях бабе заяц с подстреленной лапой. Подобрала его баба, перевязала лапу, умилилась глядя на него, повела к нему речь. “Заяц ехал чинно, в беседу не вступал, чуть-чуть пошевеливал усами...” (Заяц). Совсем по-сервантесовски звучит еще одно место у Тэффи: “Кроме кучера и прачки живут в усадьбе и другие живые души: хитрая лошадь думающая только об овсе, да как бы поменьше работать и обжора корова” (Тихая Заводь).

Бергсон определяет комический эффект как эффект, вызываемый несоответствием между ожидаемым и восприятием: мы ожидаем: проявления воли, руководимой сознанием — и встречаем условный рефлекс, автоматизм (напр., автоматическая скупость Плюшкина); ожидаем “высокого” — и встре-

чаем “низкое” — напр., в пародии на эпическую поэму или оду: вульгарное содержание здесь, так сказать, автоматизирует приемы “высокого” стиля, обездушивает их.

Юморист достигает комического эффекта, действуя с другого конца. Вместо того, чтобы снижать “высшее”, он возвышает “низшее”, чем, конечно, косвенно все-таки снижает “высшее”. В одном месте Тэффи обнажает юмористический прием, действуя с двух концов одновременно: “Собаки в сенцах завилили хвостами и лица их, после Фогельшиной морды, казались родными и добрыми” (Старухи). Совсем как Сервантес, здесь, как и в других местах, она действует путем словесных внушений. Дети в зоологическом саду видели, как “в маленьком квадратном прудочке купался какой-то не человек...” (Олень). Назвавши тюленя не человеком, она тем самым уже как-то его очеловечивает.

Для изучения сущности юмора рассказа Тэффи заключают в себе неисчерпаемый материал. На сотни ладов разрабатывает она юмористический прием и от ее улыбки все оживает — даже дохлый жук: “В одном уголку жил дохлый жук. — Совсем был дохлый и жил спокойно” (Ревность). Ее “герои” — маленькие дети, впавшие в детство старушки — относятся к своим вещам, как к личностям. Игрушечный баран в рассказе “Неживой Зверь” самое близкое существо для одинокой девочки. Другая девочка влюбляется в “чортика в баночке” и открывает ему свое сердце: “я люблю вас, чорт”. Мадам Лазенская, одинокая, заброшенная, расходует запас материнской нежности на флакончик с духами: “...вынула флакон, понюхала, затем снова заботливо завернула... и тихо и ласково, словно спеленутого ребенка, уложила его на прежнее место” (За стеной). Для Тэффи каждая вещь имеет свою физиономию и, значит, душу. Бумажная роза на куличе “низко свесила свою алую головку, словно рассматривая большую заплатку, украшавшую серую чайную скатерть” (там же). У гитары “бывают свои настройки (обр. внимание на оправданность этого слова применительно к музыкальному инструменту) и не всегда отвечает она одинаково даже на привычное ей касание” (Воспом.).

Даже рукавицу она считает способной к эмоциям: “Тяпка (собачка), как обезумевшая от ужаса коричневая шерстяная рукавица, бросилась... на Затаканова” (Пар). Она любовно описывает обстановку в комнате двух милых девушек. Здесь все уютно и трогательно; и когда она говорит, что на полу

“на спиртовке грелся утюжок”, нам и этот утюжок кажется каким-то маленьким симпатичным существом (Авант. роман).

И здесь источником служит Дон Кихот. Цирюльник отобрал у Санчо свой перемет, который Санчо присвоил. “Сеньоры, говорит он свидетелям столкновения, — этот перемет столько же принадлежит мне, как смерть, которую пошлет мне Бог, — и я его знаю так же хорошо, как если бы я родил его. Вот тут в стойле мой осел: он не позволил бы мне соггать”.

Творчество Тэффи, как ничье другое, обнажает духовные корни юмора. Кроме ленивицы-лошади и обжоры-коровы обитают в Тихой Заводи еще куры. Старичок-кучер и старуха прачка никак не могут сообразить, сколько их — четыре или пять. Одна то исчезает, то снова появляется, — “и больше всех зерна слопает, и других кур задирает. Большая, серая и видно, его не благословясь клюет”. Старики (там же) заводят разговор об именинах. “Каждая тварь именины понимает. Червяк — и тот под Ивана Купалу празднует. На Зосиму-Савватия пчелка именинница... Лошадь на Фрола и Лавра именинница... В Блоговещенье — птица именинница...” Тут старуха пугается: она забыла, когда корова именинница. “Вот не вспомнишь, а не вспомнив, обидишь попрекнешь либо-что — и грех. Она сказать не сможет, смолчит. А там наверху ангел заплачет”.

Здесь Тэффи, еще ближе чем Сервантес, вступивший перед смертью в орден св. Франциска, подводит нас к их общему литературному первоисточнику. Завелся в окрестностях города Губбио страшный волк, пожиравший не только скотов, но и людей. Св. Франциск вздумал укротить его. Пошел он волку навстречу и, увидавши его, осенил его крестным знаменем и сказал: “иди сюда, брат волк; именем Христовым запрещено тебе делать зло людям. И он объяснил волку, что нельзя убивать людей, ибо они созданы по образу и подобию Божию; ты, говорил он волку, заслужил виселицы, как разбойник и душегуб. Но я хочу заключить с тобою мир, и люди простят тебя и ни они, ни их собаки не станут тебя обижать. И волк кротко, как ягненок, слушал святого, кивал головою, махал хвостом, и всячески показывал, что готов повиноваться, и, по требованию св. Франциска в знак клятвы, протянул ему свою правую лапу.

Св. Франциск повел его в город и там заставил его повторить клятву. Волк стал на колени и, как мог, показал, что будет соблюдать договор. А жители обещались кормить его. С тех пор волк жил в городе, ежедневно обходил граждан за подачкой и собаки не лаяли на него. Через два года он умер от старости, всеми оплаканный (J. Fiorell: di S. Francesco, гл. XXI). Само собою разумеется, что в этом первоисточнике нет и тени юмора. И св. Франциск не смеялся когда слагал свой гимн брату Солнцу и говорил проповедь сестрам-птичкам. Юмор предполагает раздвоение сознания, возврат к мировосприятию, из которого сознание выросло, но от которого оно все же не отреклось, без того чтобы оно пожертвовало чем-либо из нажитого опыта. Юмор — свойство зрелого интеллекта (дети лишены его, глупцы тоже: они или не воспринимают вовсе показанного им с юмористической стороны, или принимают шутку всерьез), но интеллекта сочетанного с потребностью и способностью, несмотря ни на что, полюбить и благословить. Наивная, слепая, нерассуждающая, “нечеловеческая и самозабвенная” любовь (Тэффи считает, что собачка Тяпка, у которой, по мнению одного из персонажей рассказа, не душа, а пар, в этом отношении превосходит человека) — теза. Рассекающее, разлагающее, мертвящее знание — анти-теза. Юмор — синтез.

Способность к юмору то же, что способность к любви, любви без ослепления, без рабского нерассуждающего преклонения перед любимым, любви зрячей, судящей, осуждающей и прощающей. Лучшие слова о такой любви сказаны Тэффи: “...самый горький и самый подвижнический лик любви — любовь к возлюбленному материнская. В форму, создаваемую ею, свободно вливаются и отъявленные негодяи — их остро жаль как заблудших, — и люди глупые — глупость умиляет — и ничтожные — ничтожные особо любимы потому, что жалки и беспомощны, как дети” (Авант. роман).

Юмористическое благодушие — противоположность прекраснотушию, отделяющемуся условностями, закрывающему глаза на зло и на грязь, инфантильному, порочному в зрелом человеке, виду доброты. Юмор соприкасается с иронией, которая есть ничто иное как насмешка над прекраснотушием. Дон Кихот, ничуть не усумнившийся в своей непогрешимости после того как выяснилось, что избитый им “злой рыцарь” — безобидный бакалавр, и что мальчишка, за

которого он было заступился, пострадал от его непрощенного заступничества, — предмет иронии Сервантеса.

В органической сочетанности юмора и иронии, в полной оправданности двойственного отношения к одному и тому же объекту, состоит глубина Сервантеса, освобождающая, очищающая сила его гения. И в этом отношении Тэффи сближается с автором *Дон Кихота*. В рассказе “Олень” мальчик, заразившийся тоскою, прочитанною им в глазах оленя в зоологическом саду, выбрасывается из окошка. В то время, когда он карабкается на окно чердака, приходит к кухарке парень из лавки и вступает с нею в шуточную беседу. Мимоходом он спрашивает ее кто это у них на чердак забрался. Кухарка смеется: это ему почудилось; никого там нет и не было. И шуточный флирт продолжается. На том же символе построен финал “Авантюрного романа”, где прекраснодушный патер смотрит, как несут выброшенное волнами тело Наташи-Маруси и — не видит, продолжает радоваться тому, как все хорошо, мирно, благодатно*.

Есть в иронии Тэффи еще один оттенок, соответствующий еще одному аспекту того, что обычно обнаруживает себя в прекраснодушии. Прекраснодушие в сущности — один из видов равнодушия, того удобного душевного состояния, ради достижения которого люди сами заволакивают мир сетью вербальных формул, обрядностей, условностей. Со слепотою на ужасное связана и слепота на истинно прекрасное, даже отвращение от него: все, выходящее из рамок привычного, условного, отпугивает, — просто не умещается в сознании. Истинный художник показывает все в символах. К проблеме прекраснодушия-равнодушия Тэффи подводит как бы случайно. Отправилась веселая компания, прогулки ради, в монастырь. Одной из участниц, актрисе, пришла охота исповедаться, — просто так, от скуки. И во время исповеди случилось нечто, что снова вызывает в памяти францисканскую легенду, — настоящее чудо. Монашку вдруг открылось то, чего и не подозревала сама в себе актриса, невинность ее ребяческой души, и его лицо озарилось сиянием неземной радости.

* Этот патер напоминает *abbe Bournisien* из *M-me Bovary*. В последнее время была выяснена связь *M-me Bovary* с *Дон Кихотом* (см. *Thibauder, Gustave Flaubert*). Интересно было бы проследить промежуточные звенья, которыми Тэффи связывается с Сервантесом.

Переночевавши, компания возвращается домой. Баба Федосья осталась недовольна: плохой монастырь, устава не блюдут, выпивают. Чудо прошло незамеченным (Сердце).

* * *

Своей иронией Тэффи сближается с В. Сириным и с его учителем, общим учителем всех сколько-нибудь значительных новых писателей, Андрэ Жидом. Нет никакой “имманентной” эволюции романа. Писатель чуткий и умный, даже тогда, когда его внимание устремлено на поиски нового “приема”, на самом деле бессознательно старается понять, — а еще чаще предугадать, — эволюцию жизни. Никогда, кажется, жизнь еще не давала столько материала для иронии и пародии, как сейчас, и никогда еще сознание не достигало такой зоркости и такой отрешенности от всего, что его затуманивает иллюзиями и сковывает догмами. Разоблачение фетишей, переоценка ценностей, обнажение бессмыслия от условно приписываемых ему “смыслов” — таково главное занятие нынешних писателей. Тэффи делает то же, но — такова животворящая сила юмора, восполняющего иронию, — разлагая, дает новый синтез, обесмысливая жизнь, озаряет ее светом нового смысла, — собственно говоря единственного вечного смысла, идеи сопутствующей человечеству с незапамятных времен и воплощаемой всегда в одном символе, Девы, Девы-Матери с сердцем пронзенным мечем (любовь Антигоны, Корделии, Гретхен и Наташи из “Авантюрного Романа” — материнская любовь), символ того Начала, которое одно торжествует над безнадежностью, изнеможением, смертью. *Das ewig Weibliche zieht uns hinan...* Верная своему стилю, стилю всей современной жизни, Тэффи и этот символ разрабатывает юмористически, проделывая над ним ряд экспериментов, имеющих целью, так сказать, проверить его живучесть, последовательно воплощая идею Вечно-женственного в образах все менее и менее импонирующих*, — кончая глупой старухой (“Жюльетта”), которая уверяет всех, что развелась со своим сварливым и капризным мужем, прячет его от знакомых и счастлива по-настоящему только тогда, когда он нездоров и она должна кормить его, “как маленького”,

* Этот эксперимент проделал и А. Жид, попытавшийся оживить старинный образ чистой сердцем проститутки (“*Les Caves du Vatican*”).

кашкой. Символ снижен, осмеян, окарикатурен, и все-таки — сияет немеркнущим светом; более того, утратив классическую форму, ставшую уже академичной, воплощенный в будничных, пошлых чертах, стал убедительнее и трогательнее.

Тэффи. “Ведьма”. Изд. Петрополис. Берлин, 1936.

Мне кажется уместным сказать несколько слов не о самой этой новой книге Тэффи, а по поводу выхода ее в свет, о творчестве Тэффи вообще. Это потому, что в данном случае мы имеем дело с писателем давно и сразу нашедшим себя, выработавшим свой своеобразный, неподражаемый стиль. О чем бы ни писала Тэффи, о старой ли России, или о нынешнем беженском бытии, в сущности, она всегда говорит об одном. На тысячу ладов она разрабатывает одну и ту же тему, никогда, однако, этим не наскучивая, ибо тема эта вечная, неисчерпаемая, а между тем, в современной литературе — да и вообще в искусстве — почти никем не затрагиваемая. Это тема Шиллеровой оды и бетховенской симфонии на ее текст, тема радости. “Радость, прекрасная вспышка небесного огня, дочь Элизиума...” Радость предполагает общение в любви. “Обнимитесь, миллионы” — и дочь Элизиума сойдет на землю. Ребенок инстинктивно тянется ко всякому живому существу, — живому для него, будь это кукла или даже какой-нибудь, на наш взгляд, ничуть ни на что живое не похожий предмет (сколько материала об этом у Тэффи!), — чтобы приласкаться к нему, приласкать его, и для ребенка ничто не является “объектом пользования”. Он не знает иных видов отношения “субъекта” к “объекту” кроме интимного, такого, при котором грань между “субъектом” и “объектом” стирается. Можно наслаждаться, веселиться в одиночку, радоваться же можно только сообща. Ребенку не бывает весело; и он не знает “наслаждений”: он умеет только радоваться. Если ребенок чем-нибудь огорчен, обижен, он обнимает кого-нибудь, или что-нибудь; он продолжает плакать, и все же — ему радостно: он не одинок, он причастен Жизни. Мало кто из писателей проник так, как Тэффи, в эту особенность детской души — и вот почему мы не устаем читать ее, как не устаем смотреть на детей. Известно, что Тэффи изображает не одних только детей. Нередко персонажи ее нынешних рассказов — затрепанные, замученные эмигрантским существованием люди, “бывшие люди”; но и в них она умеет увидеть и показать то, что в них уцелело детского. Мы все были когда-то

детьми; но особенности детского мировоззрения — в буквальном значении этого слова, — детской психики и детской логики*, укорененные в том, что ребенок не ощущает своей “самости”, не отмежевывает “Я” от “Не-Я”, нам уже мало понятны. Поэтому и поведение ребенка нас всегда удивляет. То же, что нас удивляет, как нечто неожиданное, непривычное, — если только это не грозит никакой непосредственной опасностью, — вызывает в нас особую эмоцию, выражающуюся в смехе. Вместе с “героями” Тэффи мы вынуждаемся — в этом ее словесное мастерство, состоящее в искуснейшем воспроизведении особенностей детской речи, выражающей детскую душу, — видеть то, на что мы привыкли смотреть как на “постороннее”, “мертвое”, как на вещи “низшего порядка”, живым, родным, “нашим”; и это вместе нас и радует и смешит (ребенка — только радует). Эта, так сказать, комбинированная эмоция и есть то, что зовется юмором. Юмор — душевное настроение, подводящее нас к ребенку, но вместе и останавливающее нас на полдороге. Когда мы вступаем в общение с ребенком, нами овладевает “пафос расстояния”: мы умнее, сильнее его, мы что-то знаем и можем, чего он не знает и не может; но в то же время мы чувствуем его “ангелоподобие”, для нас недосыгаемое. Известно, что Тэффи пишет не только о “смешном”. У нее есть и грустные, даже трагические, вещи, — и теперь она все чаще обращается к соответствующим сюжетам. Но и здесь она остается верна себе. Ее персонажи, — всегда дети, сколько бы лет им ни было — попадают в трагические положения не в силу своих личных особенностей, тех, которые неминуемо приводят вполне взрослого человека к конфликту со “средой”, а в силу стечения обстоятельств, слепой Фортуны, не щадящей, как известно, и детей. И чем жальче, чем печальнее их участь, тем сильнее сказывается их детскость, их слабость, беспомощность и их безвинность. Поэтому трагическая развязка в данном случае вызывает в нас “катарсис” особого рода: катарсис, состоящий не в удовлетворении, какое дает сознание правоты героя, в

* С ними связаны и “детские”, т. е. свойственные примитивному сознанию, магические представления и верования. На темы, относящиеся к этой области, написаны рассказы, объединенные в последнем сборнике, “Ведьма”. Удивительно здесь, кстати сказать, искусство, с каким показано “несбыточное”: как удивительное, страшное, но все же вполне “реальное”, т. е. так, как видят его дети.

силу чего и гибель его является его моральным торжеством, и не в том, какое испытывается от зрелища очищения гибелью от вины, искупления греха карою; а в том, что сочувствие страдающему выражается в особой эмоции, в которой печаль сочетается опять-таки с радостью, — радостью, сообщающейся нам самим страдающим лицом. Ибо страдающий ребенок, повторяю, никогда не одинок в своем страдании: он сумеет за что-то ухватиться, к чему-то прижаться, что-то согреть и оживить своим дыханием, и в этом обретает свою радость. Оттого и наше сострадание сопряжено с со-радованием. Тема, как видим, все та же; только мажор здесь заменен минором. Овладеть этой темой мало кому дается, и требуется большое врожденное чувство юмора, чтобы, при разработке ее, не впасть в шарж, или в сентиментальность. Тэффи это чувство присуще в высшей мере. И надо быть благодарным ей за то, что, нашедши эту, благодатнейшую, тему, она не отходит от нее.

Н.А.Тэффи. О нежности. Изд. “Русские записки”, 1938 г.

“Герои” рассказов Тэффи в этом сборнике, как и всегда у нее, трех категорий: взрослые люди, дети, животные. В сущности же, все — *дети*. В соответствии с этим по-разному разрабатывается всюду один и тот же в своей основе прием, обусловленный природою той страны, где Тэффи хозяйка, — юмора. То собака или кошка показаны, как их понимают дети, т.е. им приписываются чувства, намерения взрослых людей, — и в то же время они не “очеловечиваются” до конца, а мастерским сочетанием слов “приличествующих” тогда, когда говоришь о людях, со словами, привычно относимыми к животным, создается комический “двойственный” образ; то, по аналогичному методу, в таком же двойном аспекте показан ребенок; то выступают взрослые такими, какими им полагается быть, — и вдруг они начинают говорить или действовать совершенно по-детски. Смешное — в этих неожиданностях, в этих сочетаниях, казалось бы, несочетаемого.

При этом, сколь бы далеко ни заходил “шарж”, правдоподобие никогда не нарушается, — правдоподобие в смысле правдивости передачи того, что составляет сущность детского сознания и его проявлений. Это у Тэффи всегда было и остается самым ценным оттого, что это качество редкое. Взрос-

лые, вообще говоря, плохо понимают детей, приписывают им чуждые им свойства и когда “умиляются”, глядя на них или описывая их, с трудом избегают сентиментальности. От этой слабости Тэффи совершенно свободна. Не все ее рассказы, разумеется, одинаково хороши, но *фальши* нет нигде. С автором мы, действительно, словно, возвращаемся в навсегда, казалось бы, покинутый мир, мир “нежности”, *радости*, мир в этом отношении неизмеримо более *человеческий*, нежели тот, который мы, взрослые люди, сами себе устраиваем, и из которого мы в наши дни, как кажется, без остатка искоренили радости. Современные устроители “красивой” жизни, очевидно, даже не догадываются о том, что такое радость. Они убеждены, что радость можно декретировать, предписать. Arbeit und Freude!... Пятилетка, чистка, расправа с “изменниками”, а потом на парад и — радоваться!..

Есть у Тэффи одно слабое место. Это ее фамилии: Шпаргов, Иторов, Гордацкий, Аросов и т.п. Они, как мне кажется,— и не “говорящие” ничего, никак не характеризующие персонажей и, вместе с тем, какие-то неуклюжие. Любопытно, что есть писатели, обладающие исключительной “интуицией” в этом отношении (Салтыков, Гоголь, Достоевский), и есть другие, лишенные ее (Толстой, Тургенев). Но от юмориста непременно ждешь “смешных” имен, стилистически совпадающих с общим тоном повествования.

Е. Г. Домогацкая
(Москва)

**“В НАШЕ ВРЕМЯ ДЛЯ МНОГИХ НОРМАЛЬНЕЕ
УМЕРЕТЬ, ЧЕМ ЖИТЬ”:
Н. А. ТЭФФИ И РУССКИЙ ПАРИЖ В 1945—1947 ГГ.**

(по материалам газеты “Русские Новости”)

1

Русский Париж первых послевоенных лет — тема, почти не нашедшая отражения в мемуаристике и совершенно обойденная вниманием исследователей. Изучение ее осложняется целым рядом обстоятельств, главное из которых — необходимость опираться на слишком немногочисленные и притом заведомо тенденциозные источники информации.

Как известно, в 1940 г. в истории независимой русской печати во Франции наступил длительный перерыв. Закрылись газеты и журналы, перестали издаваться книги. Писатели, не успевшие или не захотевшие покинуть Старый Свет, лишились не только привычной читательской аудитории, но и элементарных средств к существованию. В самом бедственном положении оказались те, кто, подобно Н. А. Тэффи, провел всю войну в оккупированном Париже, не идя на сотрудничество с немецкими властями (хотя бы в форме участия в финансирувавшемся ими “Парижском Вестнике”) и не получая помощи из внешнего мира. День освобождения — 24 августа 1944 г. — принес осязаемые перемены: появилась возможность публиковаться в США, постепенно начала активизироваться и литературная жизнь во Франции. Однако о возвращении к позициям пятилетней давности не было и речи. Исходя из своего понимания международной ситуации, новое французское правительство крайне негативно смотрело на перспективу возрождения в Париже “белоэмигрантской” периодики. Вплоть до 1947 г. легально здесь печатались лишь

две просоветские газеты: официозный “Русский Патриот” (“Советский Патриот”) и несколько более самостоятельные “Русские Новости”.

Ангажированные внешними эмиграции политическими силами, названные издания, разумеется, не могут претендовать на роль беспристрастного зеркала общественных настроений и с идеологической точки зрения едва ли заслуживают подробного анализа. Но вот с точки зрения историко-литературной они представляют несомненный интерес. В первую очередь это касается “Русских Новостей”, по подбору имен в 1945—1947 гг. мало чем уступавших крупнейшим довоенным органам.

Еженедельная газета “Русские Новости” выходила в Париже с 18 мая 1945 по 13 ноября 1970 г. Основана она была как бы в продолжение “Последних Новостей” группой их бывших сотрудников во главе с А.Ф.Ступницким. В редакционном манифесте настойчиво подчеркивалось, что “Русские Новости” “органически связаны с прошлым” и верны “заветам” покойного П.Н.Милюкова, а несостыковка в принципиально важном пункте — в вопросе об отношении к советской власти — объяснялась необходимостью учитывать “глубокие перемены”, происшедшие в мире:

«22-ое июня 1941-го года, день вторжения германских полчищ в Советский Союз, является не только поворотным моментом в ходе мировой войны: это — дата, с которой начинается глубокий сдвиг для громадного большинства наших читателей. Русские во Франции разделились на две непримиримые части. Это не было больше делением на “правых” и “левых”, — делением, которое становилось все более и более условным. Деление произошло по другому признаку: соответственно отношению каждого к происходящей борьбе. Лишь меньшинство пошло за Германией, причем часто даже не по идейным, а по своекорыстным мотивам личной наживы. Большинство стало на позицию необходимости защиты Родины и постепенно шло к признанию Советского правительства Национальной властью.

Согласовать позиции прошлого с последствиями совершившихся сдвигов, помочь читателям продумать до конца смысл происшедшего, объективно осветить мировое положение, является ближайшей целью нашей газеты»¹.

О претензиях еженедельника на преемственную связь с “Последними Новостями” весьма однозначно высказался в

своих воспоминаниях Андрей Седых. «От милюковской газеты,— утверждал он,— в этих “Русских Новостях” был только украден шрифт заголовка да попытка использовать престиж покойного Павла Николаевича, который, конечно, с презрением отверг бы газетку, покорно выполняющую московские задания. Несколько человек, введенных в заблуждение А.Ф.Ступницким, прекратили свое сотрудничество после первых же номеров. Другие умерли»². Отметим, что, оценивая издание как абсолютно одиозное, Седых не коснулся литературных персоналий, не желая, по-видимому, тиражировать сведения об участии в “Русских Новостях” уважаемых им писателей (так же, кстати, поступил и Г.П.Струве³). На самом деле “несколько человек, введенных в заблуждение” — это около трех десятков знаменитых и просто известных авторов, согласившихся сотрудничать в газете по разным причинам, из которых наиболее распространенными были политические убеждения или иллюзии (Г.В.Адамович, А.В.Бахрах, Н.А.Бердяев) и необходимость хоть где-то печататься при полном отсутствии выбора (И.А.Бунин, А.М.Ремизов, Тэффи). Заблуждаться же относительно намерений редакции мог живший за океаном Седых (он дважды присылал в “Русские Новости” корреспонденции из Нью-Йорка⁴), но не “парижане”, без сомнения в срок ознакомившиеся с цитированным выше манифестом.

Помимо уже названных литераторов, в 1940-е гг. в еженедельнике принимали участие Б.Бродский, А.Гингер, К.Грюнвальд, А.Даманская, М.Каллаш, Н.Кнорринг, Ек.Кускова, Вс.Малянтович (он вел постоянную рубрику “Художественные заметки”), К.Мочульский, Л.Неманов, Б.Нольде, Н.Рошин (после возвращения в СССР ставший московским корреспондентом газеты), Б.Сосинский, П.Ставров, В.Татаринов, Ю.Терапиано, Г.Хмара, Е.Хохлов, А.Шайкевич, Б.Шлецер (“Музыкальное обозрение”). Среди материалов особого внимания заслуживает серия воспоминаний о жизни “русского Парижа” в 1940—1945 гг. Тема отдельного разговора — сотрудничество в “Русских Новостях” Г.Адамовича, текстами которого порой целиком заполнялись две-три полосы номера. Кроме привычных “литературных заметок” и критических статей, он помещал здесь публицистические эссе, злободневные фельетоны, передовицы, театральные и кино-рецензии, хронику.

После 1947 г., когда политическая обстановка изменилась и через цензурные барьеры удалось пробиться “Русской Мысли”, а затем и мельгуновскому “Возрождению”, “Русские Новости” утратили свое значение. К началу 1950-х гг. большинство известных авторов покинуло газету.

2

Имя Тэффи впервые появляется на страницах “Русских Новостей” 27 июля 1945 г., хотя надо полагать, что “обхаживать” писательницу редакция начала гораздо раньше, выдвигая основным аргументом в свою пользу сотрудничество в газете И.А.Бунина. Так или иначе, в № 11 публикуется материал, озаглавленный “У Н.А.Тэффи” и подписанный инициалами Бориса Бродского. Это интервью, в котором самой Тэффи принадлежат лишь две короткие реплики, имеет целью, во-первых, опровергнуть распространившиеся слухи о ее кончине, а во-вторых, объявить о ее намерении печататься в “Русских Новостях”.

“Многие из читателей и почитателей Н.А.Тэффи <...>, — пишет Бродский, — были почему-то уверены, что ее нет больше в живых. Впрочем, слухи эти бродили не только по Парижу. В толстом русском журнале из Нью-Йорка появился о Тэффи некролог, а в Лондоне чуть ли не состоялось собрание, посвященное ее памяти”. Между тем, уверяет интервьюер, Надежда Александровна “жива, здорова, жизнерадостна и полна творческих сил”. И если в Париже по причине “острого издательского и бумажного кризиса” ее произведения выходят только во французском переводе, а “с выпуском русских книг приходится пока выжидать”, то в Советском Союзе писательница не забыта. Завершается интервью анонсом: “С читателями своими Н.А.Тэффи встретится в самом близком будущем на страницах нашей газеты”⁵.

Неделей позже Тэффи выступает в “Русских Новостях” с фельетоном “Тот свет”, также посвященным теме ее мнимой кончины и рассказывающем, помимо прочего, о странностях “земного быта” русского эмигранта в Париже 1940-х гг. Начинает Тэффи с шуточного письма редактору с изъявлениями благодарности всем, кто почтил ее память. Она жалуется, что общепринятой формы для подобных писем не существует — нет “узуса”, — и продолжает, меняя тон:

“А обычай, вероятно, скоро выработается, потому что у нас последнее время сплошь и рядом встречаешь людей, ко-

торых уже оплакали честь честью, с панихидами и некрологами. Вызвано это необычайное явление, вероятно, не просто привычным враньем, а вполне рациональным соображением, что в наше время для многих нормальнее умереть, чем жить. Можно ли думать, что человек слабый, старый и болезненный отлично проживет зиму в нетопленном доме, на голодном пайке, под вой сирены и грохот бомб, в душевном состоянии тоски и отчаяния за близких, за дальних, за людей, за мир? О-о, нет. Он наверное умер!

Великий поэт сказал:

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья.

Я верю великому поэту. Но вот, грядущая зима без отопления грозит мне несомненной гибелью, а я при этом неизъяснимого наслажденья не чувствую. Абсолютно, неизъяснимого наслажденья не чувствую.

Вероятно, наслажденье дает гибель историческая, во имя идеи, гибель вдохновенная, красивая, с исторической фразой на устах, когда сильный духом человек сознательно идет на страдание, а не наше униженное хныканье, бессильное, безвольное, бесцельное. И как и почему мы еще живы в этом допрометеевском мире без света и тепла?"⁶

В следующий раз Тэффи появляется перед читателями "Русских Новостей" в не совсем привычной для себя роли. В фельетоне "Рыцарь и мельница" она обращается к анализу международных проблем, рассуждая о том, чем реально грозит человечеству гонка вооружений вообще и создание атомной бомбы в частности. "Времена настали апокалиптические,— констатирует автор. — Ставится вопрос, уцелеет ли наша планета, наша Земля. <...> О бомбе нельзя не говорить".

Выводы, к которым приходит писательница, скорее оптимистичны: для нее очевидно, что в любой войне победа одной из сторон обеспечивается отнюдь не превосходством в технике:

"Весь мир сейчас, вернее, все изощреннейшие в естественных науках умы человеческие, отборные, соль соли,— работают над орудиями смерти. Но бояться нам нечего. <...>

В области техники никогда не бывает последнего слова. Нет карты, которую нечем было бы покрыть. Последнее слово есть только в области духа. <...>

Каждая воюющая сторона выставляет идею высшей духовной ценности. <...> Если идут убивать, то только во имя правды и справедливости.

Какие бомбы могут остановить идею? На каждое изобретение ответят изобретением, на технику отвечает техника и последнего слова не будет вовеки, пока действительно не сорвется земля. Но и это не будет ответом.

Когда Дон-Кихот боролся с мельницей, то победила мельница, но прав, конечно, рыцарь.

Последнее слово и победа только там, где сильна идея высшей духовной ценности⁷.

Еще одна публикация 1945 г. — “Я видел собаку сидеть” — отклик на проблему менее глобальную, но для писателя-эмигранта не менее животрепещущую. Имеется в виду проблема сохранения чистоты и правильности родной речи.

“Чтобы не говорить об атомной бомбе, поговорим о русском языке”, — начинает автор свои заметки, конкретным поводом к написанию которых стало издание во Франции на волне интереса к русскому языку новых учебников по русской грамматике для иностранцев. Сравнивая эти пособия, подготовленные эмигрантами, с грамматикой 1888 г., Тэффи подробно останавливается на наиболее типичных для речи русских парижан “художественных уклонах” и грамматических странностях (вроде галлицизма, вынесенного в заголовок) и оценивает их как неизбежные и необратимые последствия отрыва от национальных реалий и погружения в чуждую языковую среду⁸.

В 1946 г. Тэффи, хотя и не входит в число основных сотрудников “Русских Новостей”, печатается в газете достаточно регулярно — примерно с той же частотой, что и Бунин. Она помещает здесь прелестный “петербургский” рассказ “А-л-ч-у-щ-и-е”⁹ и прозаические миниатюры “Нищий” и “Гордость”¹⁰, публикует пространные заметки об утраченных в эмиграции богатствах русского языка, впервые после длительного перерыва выступает в амплуа литературного критика.

В номере от 25 января в рубрике “Новые книги” она рецензирует роман молодой франкоязычной писательницы Эль

Банин "Кавказские дни" ("Jours Caucasiens" Vanine. Édition Juliard).

"Я очень рада, что эта книга попала мне в руки", — подчеркивает Тэффи. По ее словам, "роман написан ярко и убедительно, и чувствуется в нем правда<...>". Банин, родившаяся в России в богатой татарской семье, на основе впечатлений собственного детства "живо, остроумно и ярко" развертывает "совершенно неведомую нам жизнь и среду", рисует запоминающиеся образы (главной удачей романистки Тэффи считает "поразительную фигуру" бабушки), изображает быт — диковинную "смесь восточной гаремной жизни, дикой, не тронутой цивилизацией, и утонченной европейской культуры":

"Пересаженные после революции на европейскую землю, эти экзотические цветы дали интересную художницу и талантливую французскую писательницу, автора этого романа".

Однако удовольствие от "занимательной книги", которая была "отлично отмечена" французской критикой, не мешает Тэффи видеть в успехе соотечественницы и грустную сторону:

"Автор рано покинул родину и пишет только по-французски. Так потеряла русская литература талантливого Тройат, Em. Vove. И вот теперь такую очаровательную Банин.

Жалко"¹¹.

В фельетоне "Наши богатства" Тэффи возвращается к вопросу об утрате "инстинкта языка", приводя примеры грамматических и лексических нелепостей, уродующих речь эмигрантов, и пускаясь в разъяснения относительно забытых современниками стилистических тонкостей и смысловых нюансов. Ее заметки, забавные и ироничные, местами звучат такой шемяще-тоскливой нотой, что кажется, будто речь идет не о словах, а о живых людях, оставшихся в прошлом.

"Чудесен, велик и разнообразен наш язык. И как порою витиеват! Ну, прямо кружево, то самое брабантское кружево, из-за которого, служив на таможне, пострадал когда-то Чичиков.

Но не услышим уж мы на чужбине тонкого его плетения.

А вот вспомнилось, и то отрадно"¹².

Полукомические-полусерьезные "рассуждения о богатстве русского языка" содержатся и в фельетоне "Незабываемое". Здесь Тэффи берется воспроизвести "классификацию для определения человеческой глупости" и показать, "как тонко

чувствует русский народ художественные оттенки пьяного быта". Свой "список незабываемых русских слов" она заканчивает грустным комментарием: "Как знать — может быть, больше уж и не придется поговорить о них"¹³.

Кроме вышеперечисленных материалов, определенный интерес для исследователей представляет помещенная в номере от 28 июня 1946 г. подборка откликов на Указ Президиума Верховного Совета СССР о восстановлении в гражданстве подданных бывшей Российской Империи, проживающих на территории Франции. В подборку под общей шапкой "Что думают об Акте 14 июня видные представители эмиграции" вошли интервью с митрополитом Евлогием, Н.А.Бердяевым, Д.Н.Вердеревским, Н.А.Полторацким, И.А.Пуни, Ю.И.Федоровым, а из писателей — с Буниным, назвавшим указ "очень значительным событием в жизни русской эмиграции" и "великодушной мерой Советского Правительства", и с Тэффи, чья реплика звучит нейтрально и немного отстраненно:

"— Считаю этот Акт необычайно важным.

Искренне радуюсь за тех, которые так напряженно его ждали и мечтали вернуться на родину"¹⁴.

В 1947 г. сотрудничество Тэффи в "Русских Новостях" становится менее заметным: в январе публикуется стихотворение "На повороте ввысь душа остановилась..."¹⁵, в апреле — короткий рассказ "Соломонов суд"¹⁶. В дальнейшем в ее писательской биографии начинается новый период, связанный прежде всего с "Русской Мыслью" и журналом "Возрождение".

3

В материалах литературно-критического отдела и в литературной хронике "Русских Новостей" за 1946—1947 гг. имя Тэффи упоминается довольно часто — и неизменно в благожелательном контексте. Внимательно отслеживаются не только выступления писательницы в эмигрантских журналах и сборниках, но и отзывы о ней, появляющиеся в печати, в том числе франкоязычной. Так, первая заметка, специально посвященная ее творчеству, содержит пересказ восторженной статьи из иллюстрированного французского еженедельника¹⁷. Вторая сообщает о выходе французского перевода "Вурдалака" в издательстве Марешаль¹⁸.

Ив.Бунин в статье "Панорама"¹⁹ защищает Тэффи, М.Алданава и себя от неуважительных выпадов Ивана Тхоржев-

ского, автора книги “Русская литература”, увидевшей свет в издательстве “Возрождение” (Париж, 1946).

В. Варшавский в рецензии на очередной номер журнала “Новоселье” утверждает: «“Трагедия” Тэффи — один из самых восхитительных рассказов ее о детях и любви. Все начало этой “Трагедии” так трогательно и уморительно забавно, что, вероятно, никто не сможет прочесть его без выступающих от неудержимого смеха слез, но смеха, лишённого злобных мыслей и насмешки»²⁰.

Новые произведения Тэффи не обходит вниманием и ведущий критик “Русских Новостей” Георгий Адамович. Обозревая содержание литературного альманаха “Орион”²¹, Адамович отмечает, что каждый из писателей старшего поколения, принявших участие в этом издании, “представлен в нем полно и отчетливо”: в очень небольших по объему вещах удивительным образом отразилось “все чудесное мастерство Бунина”, “вся скорбь, страсть и неистовая фантазия Ремизова”, “весь лиризм Тэффи”²². Рассуждая о роли “Новоселья” в литературной жизни русского зарубежья, критик относит Тэффи к числу авторов, чья проза стала главным украшением журнала²³.

Вышедшему в начале 1947 г. сборнику рассказов “Все о Любви” Адамович посвящает обстоятельную статью. Именно здесь ему впервые удастся сформулировать те общие оценки творчества писательницы, вокруг которых впоследствии будет выстроен очерк о ней в книге “Одиночество и свобода”:

«“Улыбаясь сквозь слезы...” У Тэффи прочно установилась репутация писателя смешного, веселого. Но надо быть человеком исключительно рассеянным или на редкость поверхностным, чтобы не заметить, сколько грусти в каждом ее рассказе,— и даже больше: какой дребезжащий звук издают эти рассказы, будто порванная струна. Это дает всему, что пишет Тэффи, и прелесть, и внутреннее благородство».

По мнению рецензента, смех «без всяких остатков “слез” редко бывает выносим», и Тэффи, которая “не хохочет, даже не смеется”, а скорее “отшучивается”, “неизмеримо тоньше” “похохотавшего” Аверченко. Глядя на людей, она “усмехается” и “как будто с удивлением и печалью качает головой”, и ее необычайный “дар наблюдательности” выливается не в возмущение, не в бичевание, а в “легкую иронию, смешанную с недоумением: есть ли предел человеческому убожеству?”

«В сущности, ее последняя книга — это какой-то Бедэкер по нашему повседневному существованию, — заключает Адамович. — Не все в этот путеводитель уложилось, как не все укладывается в понятие повседневности. Но то, что запечатлено, то верно, — и, подводя итог своим впечатлениям, хочется перефразировать Некрасова: “как дошли мы до жизни такой?”»²⁴.

¹ Русские Новости. — 1945. — 18 мая. — № 1. — С.1.

² *Седых Андрей*. Далекое, близкое. — М., 1995. С.177—178.

³ См. в кн.: *Струве Глеб*. Русская литература в изгнании. — 3-е изд., испр. и доп. — Париж; М., 1996. — С.255—256.

⁴ *Седых Андрей [Цвибак Я.]*. Америка в дни войны. (Письмо из Нью-Йорка) // Русские Новости. — 1945. — 6 июля. — № 8. — С.3, 7; *Он же*. Русские в Америке. (Письмо из Нью-Йорка) // Русские Новости. — 1945. — 27 июля. — № 11. — С.1, 3.

⁵ Русские Новости. — 1945. — 27 июля. — № 11. — С.4.

⁶ Русские Новости. — 1945. — 3 августа. — № 12. — С.4.

⁷ Русские Новости. — 1945. — 21 сентября. — № 19. — С.4.

⁸ Русские Новости. — 1945. — 28 декабря. — № 33. — С.6.

⁹ Русские Новости. — 1946. — 19 апреля. — № 49. — С.6.

¹⁰ Русские Новости. — 1946. — 27 декабря. — № 85.

¹¹ Русские Новости. — 1946. — 25 января. — № 37. — С.3.

¹² Русские Новости. — 1946. — 12 июля. — № 61. — С.6.

¹³ Русские Новости. — 1946. — 13 сентября. — № 70. — С.4.

¹⁴ Русские Новости. — 1946. — 28 июня. — № 59. — С.2.

¹⁵ Русские Новости. — 1947. — 17 января. — № 88. — С.4.

¹⁶ Русские Новости. — 1947. — 11 апреля. — № 97. — С.6.

¹⁷ *Без подписи*. Французская пресса об Н.А.Тэффи // Русские Новости. — 1946. — 9 августа. — № 65. — С.2.

¹⁸ *Без подписи*. Тэффи по-французски // Русские Новости. — 1947. — 3 января. — № 86. — С.6.

¹⁹ Русские Новости. — 1946. — 30 августа. — № 68. — С.4.

²⁰ *Варшавский В.* Русский журнал в Америке. “Новоселье” № 31—32 // Русские Новости. — 1947. — 14 февраля. — № 92. — С.4.

²¹ Париж, 1947. Тэффи поместила в “Орione” две миниатюры — “Отчаяние” и “Мистерия”. Впоследствии они были включены в цикл “Маленькие рассказы”.

²² *Адамович Георгий*. Литературные заметки. “Орион”. Молодые поэты // Русские Новости. — 1947. — 16 мая. — № 102. — С.6.

²³ *Адамович Георгий*. Привет “Новоселью” // Русские Новости. — 1947. — 18 июля. — № 111. — С.6.

²⁴ *Адамович Георгий*. Литературные заметки. Н.А.Тэффи. “Все о Любви” // Русские Новости. — 1947. — 4 апреля. — № 96. — С.4.

Н.А.ТЭФФИ В ГАЗЕТЕ “РУССКИЕ НОВОСТИ” (1945—1947)

*Публикация, вступительная заметка и примечания
Е.Г.Домогацкой*

Помещенные ниже тексты Н.А.Тэффи — пять фельетонов, два рассказа, стихотворение и рецензия — появились на страницах парижской еженедельной газеты “Русские Новости” в период с августа 1945 по апрель 1947 г. и с тех пор ни разу не переиздавались. Все они печатаются по газетному варианту и располагаются в хронологической последовательности — по дате первой публикации. Необходимые библиографические сведения даются в примечаниях. Подпись автора не воспроизводится (везде, кроме двух случаев, оговоренных отдельно, в оригинале подпись после текста: *Тэффи*; перед заголовком в рамке: *Н.А.Тэффи*). Орфография и пунктуация приведены в соответствие с современными нормами, особенности транскрипции собственных имен и географических названий сохранены. Выделения полужирным шрифтом и сокращения слов — авторские.

Не включены в подборку прозаические миниатюры “Проблеск” (в газете без заглавия, как вступление к двум следующим), “Нищий” и “Гордость” (Русские Новости.— 1946.— 27 декабря.— № 85.— С.4), которые в составе цикла “Маленькие рассказы” вошли в кн.: *Тэффи Н.А. Земная радуга.*— Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952.— С.275—280.

В приложении впервые перепечатывается наиболее значительный из критических отзывов о творчестве Тэффи, публиковавшихся в “Русских Новостях”, — статья Г.В.Адамовича о сборнике “Все о Любви”.

ТОТ СВЕТ

Может быть, надо начать так:
“Милостивый государь, господин редактор!

Разрешите через посредство вашей уважаемой газеты поблагодарить всех тех, кто служил по мне панихиды, и выразить моим родственникам соболезнование по поводу моей безвременной кончины. Благодарю также авторов моих некрологов”.

Выходит сухо. Надо бы как-то сердечнее. Все-таки люди выражали чувства, тратились на свечки. Да и действительно я глубоко тронута. Но как быть? Вся беда в том, что на такой оригинальный случай совершенно нет “узуса”, нет обычая, не знаешь, как принято, как благовоспитанный покойник должен поступить.

А обычай, вероятно, скоро выработается, потому что у нас последнее время сплошь и рядом встречаешь людей, которых уже оплакали честь честью, с панихидами и некрологами. Вызвано это необычайное явление, вероятно, не просто привычным враньем, а вполне рациональным соображением, что в наше время для многих нормальнее умереть, чем жить. Можно ли думать, что человек слабый, старый и болезненный отлично проживет зиму в нетопленном доме, на голодном пайке, под вой сирены и грохот бомб, в душевном состоянии тоски и отчаяния за близких, за дальних, за людей, за мир? О-о, нет. Он наверное умер!

Великий поэт сказал:

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья.

Я верю великому поэту. Но вот, грядущая зима без отопления грозит мне несомненной гибелью, а я при этом неизъяснимого наслажденья не чувствую. Абсолютно, неизъяснимого наслажденья не чувствую.

Вероятно, наслажденье дает гибель историческая, во имя идеи, гибель вдохновенная, красивая, с исторической фразой на устах, когда сильный духом человек сознательно идет на страдание, а не наше униженное хныканье, бессильное, безвольное, бесцельное. И как и почему мы еще живы в этом допрометеевском мире без света и тепла?

— Говорят, что такой-то умер.

— Да. Мы слышали как будто... Надо бы выразить сочувствие. Отслужить панихиду. Откуда идет весть?

— Из Лондона.

— Из Америки.

— Из Парижа. Да правда ли это?

— Ну, конечно. Были некрологи. Служили панихиды. Значит, правда.

А потом покойник читает свой некролог, покачивает головой и не знает, как ему быть — благодарить или обижаться (потому что ведь быть “вычеркнутым из списка живых” считается обидным и во всяком случае неудобным). У богатого покойника могут возникнуть даже неприятности среди наследников, могут начаться некрасивые семейные истории.

“Дорогой дядюшка, мы отказались от квартиры, рассчитывая переехать в вашу, ввиду вашей смерти. С кого искать убытки? Может быть, вы возьмете на себя возместить...”

* * *

В России прошел и прочно утвердился слух о смерти И.А.Бунина. Бунин — академик, Нобелевский лауреат, первый современный русский литератор. Государственное издательство принялось за подготовку посмертного собрания его сочинений. Посмертного, а Бунин жив. Живой писатель сам подготавливает свои произведения к печати, вычеркивает то, что считает слабее (какие-нибудь юношеские стихи). Положение автора “посмертного выпуска” сочинений совсем какое-то странное. Мертвому, конечно, безразлично, а живому писателю, да еще такому прославленному, который будет причислен к лику классиков, видеть свои произведения представленными не в том виде, как он считает нужным, — очень неприятно. Вероятно, и для издательства мнение автора было бы ценно. Как эта история закончится — неизвестно.

* * *

Жизнь наша сейчас очень странная. Все странно. Люди, явления, события, политика. Люди пропадают без вести, покойники ходят друг к другу в гости. Может быть, кому-нибудь из этих покойников кажется, что он действительно умер, и все, что он видит и чему удивляется, и есть “тот свет”, загробная жизнь, вне человеческой логики, не-человеческий земной быт. Может быть, он действительно умер. Ведь по свидетельству знатоков смерти, как, например, Метерлинк, человек в момент смерти теряет сознание и перехода к другой жизни он не чувствует. И вот он перешел.

Эта новая потусторонняя жизнь слегка напоминает старую. Но, присмотревшись, он замечает, что она как будто потеряла свой стержень, логику. Но ведь логика вся целиком лежит в плане человеческого разума, а на том свете человеческий разум ни при чем. Там все неизъяснимо. Конечно, было бы легче, если бы эта новая жизнь была совсем на старую не похожа. Но — не нам выбирать.

Живется на том свете неважно. В земной жизни все знали, что у человека есть тело, и хотя всячески показывали и доказывали, что животная жизнь, то есть жизнь этого тела, уважения не заслуживает, но знали, что заботиться о ней нужно. И церковь говорила: “никто плоть свою не ненавидит, но питает и греет ю”. И вот ю грели и питали. Признавали право на существование человеческого тела. Специальные учреждения обдумывали, как бы лучше наладить дело продовольствия, государства заключали торговые договоры, министры летали на авионах в чужие страны, в газетах печатали меню их завтраков и обедов и показывали на экране под музыку их озабоченные, чуть тронутые улыбкой лица. Все это делалось для поддержания животной жизни народа, к которому принадлежали завтракающие министры. Плоть имела право на существование и требовала к себе уважения и о себе заботы.

Здесь, на том свете, о плоти не заботятся.

— Уголь? Вы хотите угля? Какие чудачки! Как можете выдумать об угле, когда еще ничего не решено и уголь может понадобиться для будущей войны?

— Ага, понимаем. Понадобится, чтобы доколотить нас, а мы, недотепы, собрались греться. Хорошо, что умные люди объяснили.

Надо, наконец, понять, что если мы на том свете, то тела у нас не прежние, а астральные. Хорошо. Допустим. Но в таком случае пусть дают нам астральный уголь, астральный сахар. У астрального тела есть, очевидно, свои потребности, с которыми надо считаться. Но с ними не считаются, и житель того света должен сам о себе заботиться. Но как быть? За деньги ничего достать нельзя, они ничего не стоят, эти деньги. Они астральные. Такими деньгами в средние века расплачивались только черти, когда выкупали душу у какого-нибудь забуддыги, продувшего отцовское наследство.

У нас на том свете заботятся о развлечениях. Развлечение для народа необходимо даже здесь. И вот у нас есть синема. Афиши говорят, что нам необходимо посмотреть снимки с бывших лагерей. И запомнишь на всю свою загробную жизнь.

Мы и пошли.

Нам показали трупы, еще сохранившие человеческий облик, с оскаленными зубами, с подкаченными глазами, с руками и ногами, сведенными предсмертной судорогой. И показали трупы обгоревшие и утонувшие, повешенных, расстрелянных, заживо погребенных. Показали черепа, кости, целые скелеты, обломки, осколки. Потом показали лагерь Майданек. Показывали сверху. Это гладкое плато. На нем на правильном расстоянии друг от друга продолговатые домики. Все ровно, гладко. Только посередине, из домика побольше, торчит большая фабричная труба.

— Что это, завод? Фабричный поселок? Боже, какой унылый! Как можно было тут жить?

— Да тут и не жили. Это труба крематория. Тут умирали.

В этой ровной, чистенькой картинке такое отчаяние, такая беспредельная тоска, что только что виденные груды костей начинают казаться простыми, бытовыми. Человек умирает, остается скелет. Земля, обращенная в землю. Но вот это, человеком придуманное, человеческой волей созданное, как бы закристаллизованное отчаяние — оно страшнее груды скелетов. Эти сваленные в груды скелеты, этот хаос человеческих костей — все это мы можем себе представить. На полях сражений или в странах, по которым пронесся смерч революций, мы могли видеть такие картины. Но этот чистенький, аккуратненький, разграфленный по линейке поселок отчаяния с трубой смерти над ним мы представить себе не могли бы. Для злобы, для жестокости, для убийства нужен хаос. Хаос — необходимая форма, он кричит о выходе из пределов, из грани порядка, из грани обычного человеческого. Нет, этих чистеньких домиков даже у нас, на том свете постигнуть нельзя.

В заключение показывают нам мертвый город, скелет убиенного Гамбурга. Мы уже много видели развалин, но такого прозрачного, белого скелета, словно выточенного из хрупкого фарфора-бисквита, мы не видали. Он не развалился, но он весь прозрачный, без окон, без дверей, без крыш. На воде застыли скелеты кораблей. Тоже белые, тоже прозрачные. И

тихо. Ни человека, ни зверя. И птицы не летают над призраком.

Разве в нашей земной жизни видали мы такой, тонкой иглой выгравированный, застывший Экклезиаст?

Über alles?

“Сатана был лучшим ангелом у Бога, но возгордился и пал ниже всех”.

Русские Новости.— 1945.— 3 августа.— № 12.— С.4.

Все, все, что гибелью грозит... — цитата из “маленькой трагедии” А.С.Пушкина “Пир во время чумы” (из песни Председателя).

Государственное издательство принялось за подготовку посмертного собрания его сочинений — сведения Тэффи неточны. В 1945 г. в СССР действительно планировали печатать И.А.Бунина, однако речь тогда шла не о собрании сочинений, а лишь о томе избранного. Хотя умершим автора не считали, книга готовилась без его ведома и тем более участия. По версии самого Бунина (см., например, письмо от 10 августа 1947 г., опубликованное в приложении к мемуарам Андрея Седых: *Далекие, близкие.*— М., 1995. С. 311), он узнал о ситуации от Н.Д.Телешова и отреагировал столь резко, что издание было приостановлено.

Метерлинка (Maeterlinck) Морис (1862—1949) — бельгийский драматург, поэт.

...“никто плоть свою не ненавидит, но питает и греет ю” — цитируется фраза апостола Павла: “Ибо никто никогда не имел ненависти к своей плоти, но питает и греет ее, как и Господь Церковь” (К Ефесянам 5:29).

Über alles — превыше всего (нем.). Слова из песни “Deutschlandlied”, которая в 1922—1945 гг. была государственным гимном Германии.

РЫЦАРЬ И МЕЛЬНИЦА

Времена настали апокалиптические. Ставится вопрос, уцелеет ли наша планета, наша Земля.

Одна из парижских газет выразила опасение, что попадет атомная бомба в руки дурака, миру нашему конец. Думаю, что этого бояться нечего, что в руки дурака бомба не попадет, а и попадет, так дурак с ней не управится. Гораздо страшнее, если бомба в руках не дурака. Тот сумеет ею воспользоваться, может быть, не для всеобщего блага.

О бомбе нельзя не говорить. О ней говорят и пишут все. И так как человеку свойственно объяснять другому то, чего он сам не понимает, то, конечно, мы не только говорим и пишем, но и объясняем.

Бомбу называют атомной, атомической, атомистической и иногда, в скороговорке, анатомической, а чаще просто “эта самая бомба”.

Что в “этой самой бомбе” больше всего пугает? Пугает ее темп. За время деятельности У1 и У2 произведено в Англии разрушений и убито народа, может быть, не меньше, чем в японском городе Хиросима от атомной бомбы, но Англия получала удары с промежутками, на протяжении месяцев. Если бы американцы бомбардировали Японию по привычному образцу и растянули гибель города недели на две — нико-го бы эта история не потрясла. В этой самой бомбе пугает прежде всего ее темп.

Второе пугало — непонятность. Слова, которыми пытаются объяснить нам конструкцию и принципы этой бомбы, — слова жуткие, вроде жупела и металла, которыми пугали друг друга замоскворецкие купчихи в пьесах Островского. Нейтроны, протоны, диплоны, дейтоны, гелионы, нептуний, плутоний. Одним словом — жупел! Газеты пытаются растолковать читателям, что один килоджоуль равен 102 килограмметрам. Газеты объясняют, что дейтерий — это изотоп водорода. Газеты чистосердечно делятся с нами предположением, что электрон происходит от нейтрона, который превращается в протон. И что гелионы состоят из сцепки (сцепились!) двух нейтронов и двух протонов. Кажется, ясно?

Но ведетта всего этого сброда жупелов — это уран. Если атом урана расщепить, то освобождается энергия, равная такому количеству вольт, что, приводя эту цифру, пришлось бы покрыть нулями весь газетный лист. Бумаги сейчас мало, каждая строчка на счету, так что мы точный подсчет этим нулям отложим.

Не надо забывать, что существует еще какая-то тяжелая вода, от которой тоже, по-видимому, бывают большие неприятности.

Такое же предположение мы слышали уже после войны 14-го года. Тогда невозможность являлась благодаря удушливым газам. Как можете вы воевать, когда на землю вашу налетели авионы и, выпустив удушливые газы, уничтожили все население? Воевать невозможно.

Брошюры предупреждали нас, какие мы должны принимать меры. Заткнуть ли наглухо дыхательные пути мокрой ватой или погружаться с головой в воду? Описывали действие того или другого газа. От одного мы должны были ослепнуть,

от другого сгореть, от третьего лопнуть, от четвертого тело наше должно было отваливаться кусками, от пятого сгорали легкие. Люди боялись не столько бомбардировки, сколько этих газов. Покупали маски, читали наставления, нанимали комнату на чердаках, куда тяжелые газы проникнуть не могли. И вдруг — сюрприз! Ни одной удушливой бомбы за всю войну сброшено не было. Даже в такой ужасный для немцев момент, когда их заперли в Сталинграде, — применить газа они не посмели. Конечно, не потому, что по международному договору газы считаются недопустимыми (какие договоры в наше практическое время могут считаться ненарушаемыми?). Нет, просто потому, что химики всего мира, в святость договоров не веря, наготовили газов такой силы и в таком количестве, что могли спокойно выжидать момент. Конечно, ни для кого это не могло оставаться тайной. Каждый знал о газовых силах противника и делал вид, что придерживается условия договора. Так миновала человечество газовая опасность.

Но верилось в это с трудом. Все друг друга подозревали. Особенно загадочно вели себя немцы, которые вдобавок сами под шумок распускали слухи о своих новых тайных смертоносных орудиях. Слухи эти должны были действовать на воображение, пугать непокорных и окончательно смирять покоренных.

Одно из этих изобретений — тепловые лучи. Все должно было происходить очень просто... Подымается в стратосферу рефлектор и подвешивается к пустоте. Рефлектор этот концентрирует солнечные лучи и направляет их на землю. На земле они сжигают все живущее — людей, животных, растительность.

Начало изобретения атомной бомбы тоже осталось в руках немцев.

Говорилось еще о ледящих газах,готавливаемых немцами. Это уже прямо из утопического романа "Деревянная нога", появившегося лет за пять до последней войны. Там рассказывалось, как эти газы, направленные, конечно, на Англию, потому что и в романе придумали их немцы, газы эти на много километров замораживали всякую жизнь, превращали в лед целые провинции, надолго, а может быть, и навсегда убивая жизнь.

Это роман, это сказка — но ничуть не фантастичнее подвешенного к пустоте стратосферного рефлектора, размером в

три квадратных километра. При описаниях не сказочных, а реальных изобретений такого рода нас под конец утешают, что впоследствии (по миновании непосредственной надобности) все это может быть обращено на пользу индустрии и разрушительная сила будет служить как созидательная, для процветания спокойного человеческого быта. Но можно ли когда-нибудь забыть, что вдохновляла изобретателя не возможность дешевой массовой продукции шелковых чулок, а вдохновляла его — смерть.

Нам обещают, что атомная бомба, выполнив свое прямое назначение, то есть убив желаемое количество людей и напугав присмиривших, начнет работать по промышленной части. Завертит колеса фабрик и заводов, даст тепло жилищам, пустит в ход поезда и, как обстриженный Самсон, пригасив свою боевую энергию, закрутит жернова, перемалывающие пшеницу. Такова, впрочем, судьба всех ведет. Бурный взрыв на весь мир, обещающий вечную славу, а потом... тихенькая, скромненькая, но полезная должность, нищета, забвение. Провалится эта бомба. Продырявит землю насквозь и провалится в пустоту.

* * *

Многих удивляет спокойное отношение Советской России к атомной бомбе. Думали, что она должна была испугаться и призадуматься перед американской новой силой. А вместе с тем мы видим, что Сов. Россия совершенно спокойно идет по намеченному ею пути, намеченному еще до бомбы.

Что бы это значило. Не значит ли, что в руках России это оружие уже имеется? Ведь русский ученый Капица давно работает над расщеплением атома — это известно всему миру. Вероятно, ему уже удалось создать и эту самую бомбу.

Кроме того, много говорилось и о стремлении русских овладеть островом Борнгольмом, где предполагалась тайная немецкая лаборатория, приготавливавшая новые смертоносные изобретения. Может быть, им и удалось овладеть секретом немцев. До поры до времени мы ничего не узнаем, тем более что русское правительство никогда заранее не бахвалилось своими силами и возможностями.

Когда Линдберг посетил Россию для ознакомления с положением ее авиации, ему ровно ничего не показали, хотя огромные заводы уже работали. Немцы, наоборот, показали все и даже рассказали то, чего не было. Это какой-то стран-

ный стратегический прием. Нахвастались с целью запугать врага: перепугается и решит, что лучше от войны отказаться. А результаты бывают совсем не те, на которые хитрый враг рассчитывал. Запуганный неприятель начинает спешно вооружаться, напрягается изо всех сил, заключает союзы и договоры и приводит себя в боевую готовность.

Говорилось как-то еще об одном изобретении — о луче, останавливающем авионы в воздухе. Мотор перестает действовать, и авион валится. Если прямо на голову и с бомбой вместе, то, конечно, это достижение не из утешительных.

Один из научных обозревателей сообщает, что секрет разложения атома был, конечно, известен древним египтянам. Им все всегда было известно. В свое время говорили, что им был известен беспроволочный телеграф... Доказывалось это тем, что ни в одной из пирамид не нашли ни кусочка проволоки.

Итак — древним египтянам был известен секрет разложения атома. В могиле Ту Танк Амона, наверное, лежала пластинка урана и ее эманации погубили всех дерзнувших нарушить покой фараона. Но ведь уран, вернее, его атом надо разложить, чтобы освободить энергию, и т.д. (смотри объяснение ученого обозревателя в любой газете). Ничего не значит. Египтяне умели. Они, вероятно, очень много умели. А где они? Что от их умения осталось?

* * *

Весь мир сейчас, вернее, все изощреннейшие в естественных науках умы человеческие, отборные, соль соли, — работают над орудиями смерти. Но бояться нам нечего. Родилась бомба — во всех континентах света Божьего зачинаются антибомбы, перебомбы — они или сильнее атомной бомбы, или нейтрализуют ее действие, или ответят на ее нападение ударом равносильным, и тогда оружие это постигнет судьба удушливых газов. Из страха подвергнуться смертельной опасности придется сговориться и от этого оружия отказаться.

В области техники никогда не бывает последнего слова. Нет карты, которую нечем было бы крыть. Последнее слово есть только в области духа. И те, кто над этим не задумывается или даже безоговорочно отрицает, все же всегда выставляют некую идею, оправдывающую грубое материальное действие. Без идеи не может быть подъема. Были крестовые походы и были войны освободительные, спасавшие братьев от

рабского ига, войны во имя культуры. Вдохновляющая идея всегда была нужна. Враг всегда у всех коварный и кровожадный, иначе быть не могло, потому что требуется идея уничтожения злого начала для оправдания борьбы, для оправдания убийства. Воюющий всегда воюет во имя правды.

Для самых прозаических коммерческих войн необходим энтузиазм, но можно ли вызвать энтузиазм призывом:

— Братцы, для экономического процветания нашей страны нужна нефть. Положим живот свой и ляжем костью!

Не звучит такой призыв. Нельзя за керосин класть живот свой. Нужен для вдохновения “коварный враг”, грозный погубить, грозный захватить, кровожадный насильник и изверг, нужна идея высшего порядка, маскирующая грубый коммерческий расчет. Нужна вдохновляющая, духовная красота. Жертвуя собой, уничтожим зло в лице гнусного врага. Погибнем за правду.

Каждая воюющая сторона выдвигает идею высшей духовной ценности. Умалчивая о мазутах, хлебобродных землях, угольных залежах и прочей суете сует, во прахе и тлении. Если идут убивать, то только во имя правды и справедливости.

Какие бомбы могут остановить идею? На каждое изобретение ответят изобретением, на технику отвечает техника, и последнего слова не будет вовеки, пока действительно не сорвется земля. Но и это не будет ответом.

Когда Дон-Кихот боролся с мельницей, то победила мельница, но прав, конечно, рыцарь.

Последнее слово и победа только там, где сильна идея высшей духовной ценности.

Русские Новости.— 1945.— 21 сентября.— № 19.— С. 4.

диплоны, дейтоны, гелионы — в современной физике эти термины не употребляются. Дейтон — ядро дейтерия, дейтрон; гелион — здесь: ядро гелия; что могло подразумеваться под дипломом, выяснить не удалось.

Не значит ли, что в руках России это оружие уже имеется? — Предположение Тэффи неверно. Первое советское атомное устройство было взорвано лишь 29 августа 1949 г.

Каница Петр Леонидович (1894—1984) — физик-экспериментатор, автор ряда теоретических трудов; академик АН СССР, лауреат Нобелевской премии (1978). В 1921—1934 гг. работал в Англии у Э. Резерфорда, благодаря чему еще до войны был хорошо известен на Западе. Однако Тэффи ошибается: в советском атомном проекте, начатом в 1943 г. и

связанном прежде всего с именами И.В.Курчатова, Я.Б.Зельдовича и Ю.Б.Харитона, Капица участия не принимал.

Борнгольм (правильнее Борнхольм) — остров в Балтийском море; входит в состав Дании.

Линдберг (Lindbergh) Чарлз (1902—1974) — знаменитый американский летчик, совершивший первый в истории беспосадочный перелет через Атлантический океан (1927).

Ту Танк Амон (Тутанхамон) — египетский фараон в 1351—1342 до н.э.

“Я ВИДЕЛ СОБАКУ СИДЕТЬ”

Чтобы не говорить об атомной бомбе, поговорим о русском языке.

* * *

— Слышите ли вы шум в соседней комнате?

— Это моя тетка ест сыр”.

Эта знаменитая фраза из французского учебника Марго радовала несколько поколений русских детей и на всю жизнь оставалась в памяти.

А ведь прославлена эта фраза вовсе не по заслугам. В любой русской грамматике для иностранцев вы найдете фразы не менее замысловатые. Потому что сочинять грамматические упражнения очень трудно.

Покойный А.Амфитеатров показывал мне как-то русскую грамматику для итальянцев. Составителям этой грамматики понадобился глагол, оканчивающийся на “иять”. Влиять, сиять? Нет. Составители сочли, что в разговорном языке наиболее распространенный с таким окончанием глагол будет “зиять”.

Я зияю

Ты зияешь

Он, она, оно зияет

Мы зияем

Вы зияете

Они, оне зияют

Я буду зиять, чтобы ты зиял и т.д.

Ну, признайтесь, приходилось ли кому-нибудь из вас хоть раз в жизни сказать о себе: “я зияю”. Да и вообще кто, кроме бездны, может так сказать? Но бездна грамматике не обучается, не для нее же составлялся этот итало-русский учебник.

Сейчас вспыхнул особый интерес к русскому языку. Это уже не в первый раз. Интерес к русскому языку вспыхивает волнами. Одна волна была в 1813 году, после Отечественной войны и победы над Наполеоном.

Следующая вызвана была появлением в России великих писателей — Пушкина, Лермонтова, Гоголя. Это была волна изысканного настроения. Европа с удивлением приглядывалась, присматривалась, почувствовала новую художественную силу, с которой нельзя было не считаться и на приобщение к которой, на изучение ее стоило потратить время и силы.

Следующая за ней волна вспыхнула после великой русской революции и, наконец, последняя в наши дни, после великой русской победы.

Эта последняя волна, судя по содержанию учебников (ибо предложение всегда вызывается спросом) отвечает не столь художественным интересам к русской литературе, а скорее желаниям завязать деловые, политические и коммерческие отношения со страной, выдвинувшейся на самый первый план.

Каждая такая волна, прежде всего, выявляется количеством грамматик и руководств по изучению языка.

Витрины парижских книжных магазинов завалены этими учебниками.

“J'apprends le russe”, “Premiere methode de russe”, “Ja govoriou po rousski”.

Это все новые издания. Но вылезли на свет и старые. Вот, например, “Новая русская грамматика”, выпущенная в 1888 году, в предисловии которой определенно говорится о том, что Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Достоевский и Толстой стали во Франции популярны наравне с лучшими французскими писателями и что изучение русского языка поможет лучше оценить этих авторов и духовно с ними сблизиться.

И вот начинается.

Первый камень преткновения — азбука.

Все эти невиданные **б, г, д, ф, ш, щ и в**, которое всякому французу хочется произносить как **бе, х**, которое для них **икс, р**, которое **пе, н** — не что иное, как **аш и**, наконец, **з**, являющееся совершенно неожиданной цифрой “три”.

Вторая беда — произношение.

Грамматика 1888 года прямо говорит, что для француза понять произношение русских слов так трудно, что проще

прямо поехать в Россию и провести там “un séjour plus ou moins long”.

Но все-таки грамматика 1888 года старается сделать что может. Относительно **ы** (фатальная буква для иностранца) она говорит только, что ни одно слово с этой буквы не начинается.

“J’apprends le russe” храбрее. В Россию ехать не советует и пробует здесь, на месте научить произносить **ы**. Оказывается, очень просто. Надо произносить **oui**. Напр., “дырявые” француз должен произносить “douiriavouïye”. Слово “вымыть” изображается также очень просто “vouïmouiti”. Может быть, действительно, еще проще съездить в Россию “roug un séjour plus ou moins prolongé”.

Грамматика 1888 года, объяснив произношение, приступает к упражнениям. Для этого переводит ряд самых распространенных слов в алфавитном порядке: “Авангард, епарх, зоофит, зебра, каботаж, легат, олигарх, хорда, хром, хи-хи-хи, цицеро” — все русские слова, без которых, очевидно, русскому человеку в разговорном языке не обойтись. И вот сразу после епарха и зоофита, так сказать, одним дыханием преподносится стихотворение.

Наклонись ко мне.
Моя грудь в огне,
Тихий голос твой,
Словно тающий
И в груди твоей
Замирающий.

И под каждым словом произношение: taiouchtchii, zami-raiouchtchii.

Я дышать не смел,
Я в лицо твое,
Как мертвец глядел.
(Как mertvetse gliadielle.)

Почему-то составителям руководства показалось, что, одолев хорду и зебру, иностранец сразу почувствует в себе непобедимый прилив страсти и потребует соответствующего настроению пламенного лексикона.

Отдав должное темпераменту обучаемого иностранца, грамматика снова входит в спокойное русло склонений и спряжений. Упражнения тоже подобраны очень трезво.

“Я вас люблю. Любите ли вы...”

Тут, конечно, всякий ожидает “меня?”. Нет, не “меня”, а черствый хлеб. “Любите ли вы черствый хлеб?”

Но в общем грамматика 1888 года составлена внимательно, и если принять во внимание ее мнение, что для успешного изучения русского языка проще всего прямо поехать в Россию, то она заслуживает доверия.

Но это грамматика старая. Теперь, за последнее время, идя навстречу требованиям публики, выпущены и готовятся к изданию новые экземпляры.

Новая грамматика “Premiere methode de russe” осталась при старом правописании, сохранив букву **ять**. Между прочим, ходит слух, что букву эту снова хотят восстановить в правах. Опять начнут школьники зубрить: “гнезда, седла, звезды, цвел и приобрел — пишутся через **ять**. И слова надежда и одежда пишутся через **е**, а слова надеяться и одеваться (так всегда говорилось от зубрежного забалдения вместо “одеваться”) — пишутся через **ять**”.

Грамматика изобилует очень грустными упражнениями.

“Дряхлая старуха ест жидкую кашу” и “Слепая старуха будет спать, а я буду сидеть и думать”, “Через двадцать лет мы будем стары и неработоспособны” (а если изучающему эту грамматику всего пятнадцать лет?). “Старый дедушка слеп”. “Бетховен был глух”... Ужасно все безотрадно, ужасно печально. Но еще печальнее фраза: “Не говорите так громко при **опасном** больном”. Здесь иностранец вводится в заблуждение. Надо сказать “при **опасно** больном”. Опасным больным можно назвать человека, болезнь которого угрожает жизни окружающих, например, буйно-помешанного.

Не следовало бы также уверять иностранца, что множественное число третьего лица глагола “быть” очень часто употребляется в настоящем времени, т.е. “они суть”. Когда это мы говорили “они суть”? Я никогда не слыхала и даже не читала.

Среди грустных фраз мелькнула одна совсем нехорошая. Возможно, опечатка. “Изо всех треволнений она не спала всю ночь”.

Не “изо всех”, а “из-за всех”. Потому что “изо” является благозвучной полногласной формой предлога “из”, как “обо” такой же формой предлога “об” или “ото” — предлога “от”.

Но в общем грамматика “Premiere mйthode de russe” составлена тщательно и умело и лучше многих прочих. Ее можно рекомендовать.

Главная беда всех грамматик — это экзерсисы, разговорные примеры. Правила хороши, примеры хромают.

“Заяц впрыгнул на кочку”. Впрыгнуть можно только в какое-нибудь вместилище. Из окна в комнату, в яму, в ящик. На кочку заяц или вспрыгнул или, еще лучше, просто прыгнул.

“Дерево стоит в саду”. Не ладно. Оно растет, а не стоит. В русской песне, положим, поется: “Стояла береза”, но мало ли что в русских песнях найдется.

В другой песне поется:

Как у наших у ворот
Стоит озеро воды.

Звучит очень хорошо, но вряд ли будет хорошо, если, взяв эту песню за образец, вы скажете:

“Озеро Комо стоит в Италии”.

Иногда, приводя фразы для упражнений, составители совсем не задумываются о смысле фразы. В одной из новых грамматик: “Я кладу под хлеб, под масло, под соль, под шляпу”.

“Я прохожу через хлеб, через масло, через соль, через шляпу”.

“Я стучаюсь об хлеб, об масло, об соль, об шляпу”.

— Н-да,— скажет иностранец.— Вот она какова, русская жизнь! Об масло стучаются.

Выпущена грамматика специальная для иностранцев, желающих работать в России. Там такие разговоры, что даже русскому человеку разобраться трудно. Все громоздко, все сложно. Почему, например, рекомендуется говорить: “Я никогда не имею счастья в игре”, когда гораздо проще сказать “мне не везет”? “Пищепродукт, кушаемое”. За пищепродукт не ручаюсь, но что в России не говорят “кушаемое”, в этом я убеждена.

Составлять упражнения для приводимых в учебнике правил очень трудно. По-видимому, составители грамматики и не задавались целью давать примеры осмысленные. Лишь бы фраза соответствовала нужным падежам и предлогам.

“Сын племянника учителя двоюродного брата нашего соседа пошел гулять, но лопата помощника садовника внука старого аптекаря тяжелее собаки первого мужа моей тетки”.

Разве не может такая фраза встретиться в упражнениях любой грамматики? А в жизни кто ее скажет?

* * *

Приезжие из России очень удивляются нашему языку. Действительно, язык странный.

“Фам де менаж делает кровать”.

Вы думаете, это значит, что она столярничает? Ничуть не бывало — она просто-напросто стелет постель.

“Я сам делаю свою комнату”.

Тут уж даже и придумать ничего нельзя. Оклеиваю обоями? Обставляю мебелью? Ничего не годится. Никогда и ни в каком смысле человек комнату делать не может.

— Я видел собаку сидеть.

— Так нельзя сказать по-русски.

— Почему нельзя? Я вам говорю: “я видел собаку”. Вы тогда спрашиваете: “вы видели собаку что?” Я отвечаю: “я видел собаку сидеть”. Совершенно правильное выражение.

Пойдите, поспорьте с ним.

Перечислять все эти художественные уклоны эмигрантской речи взяло бы слишком много времени, да и ни к чему. Каждый их и так слышит.

Конечно, трудно сохранить чистоту языка, когда кругом звучит чужая речь и гораздо проще сказать “у нашей эписьерши сегодня выдают арико-веры”, чем “у нашей торговки в мелочной лавке (или в зеленой? Как они у нас назывались?) выдают зеленые бобы” (или, вернее сказать, фасоль. Или свежие стручки). Трудно эмигранту все это вспоминать и переводить. Да и собеседник не сразу поймет, какая такая “мелочная”. Может быть, “в мерсери”? Там продаются всякие мелочи...

Все это не удивительно. Все эмигранты всех стран так говорят. Из Америки жалуются, из Польши, из Германии, из Англии. У всех своя “собака сидеть”.

Но это явление не опасное. Литературу оно не засоряет. Хотя один очень талантливый эмигрантский писатель как-то в одном из своих романов посмеялся над дамой, говорившей “завидно” (с ударением на и) вместо “завидно” (с ударением на а). И когда коллеги писатели сказали ему, что именно так и надо говорить, он обиделся и не поверил.

Находятся еще желающие освежить в памяти родную речь.
— От глагола “жать”, — спрашивают, — как первое лицо?

— Я жму.

— Странно. А я как-то читал “жну”.

— “Жну” — это если в поле. А если руку, то “жму”.

— Гм... А если руку жать в поле, тогда как? “Жму” или “жну”?

Француз, изучивший русский язык, принялся, конечно, за Достоевского.

— Неужели, — спрашивает, — в Петербурге на улице росли леса. Нет? А как же описывается, как Раскольников шел по улице, лето, пыль, жара и всюду леса...

“Лошадь была вся в мыле”.

— Как же она могла залезть в мыло?

— А скажите, почему от “пакеты” родительный падеж “пакетов”, а от “кадеты” — “кадет”? Почему “утюги” — “утюгов”, а “сапоги” — “сапог”? А почему все наши французские переводчики, много лет прожившие в России, никогда не говорят по-русски?

Да, почему?

Ах, дядя Ваня, мы еще все увидим небо в алмазах, увидим собаку сидеть!

Русские Новости. — 1945. — 28 декабря. — № 33. — С. 6.

...из французского учебника Марго... — речь идет о книге Давида Марго, выдержавшей в 1860—1870-е гг. около 20 переизданий: Cours élémentaire et progressif de langue française a l'usage des classes inférieures et moyennes des écoles. Par D. Margot. — St-Petersbourg, 1871 (17-me éd.).

Амфитеатров Александр Валентинович (1862—1938) — прозаик, драматург, публицист, критик, мемуарист. С 1904 г. жил за границей (Франция, Италия), в 1916 вернулся в Россию, откуда в 1921 бежал на лодке через Финский залив. В 1922 окончательно обосновался в Италии.

...показывал мне... русскую грамматику для итальянцев — какое издание имеется в виду, установить сложно, хотя в известных нам итальянских пособиях большинство курьезов действительно связано с глагольными парадигмами. Так, популярная в свое время грамматика Пьетро Мотти (Motti Pietro. Grammatica della lingua russa. Con temi, letture e dialoghi. — Bologna; Heidelberg, 1923) дает немало примеров, подобных тому, над которым иронизирует Тэффи: ср. инфинитив “здать” вместо “зидить”, образец спряжения “мереть” — “я мру” и т.д.

Каждая такая волна... выявляется количеством грамматик... — первая волна интереса к русскому языку во Франции была отмечена появлением работы Г.Амоньера: Grammaire russe, divisé en 4-re parties. Par G. Hamon-

niere.— Paris: Barrois, 1817. В конце XIX и начале XX вв. наиболее авторитетными считались учебники П.Фукса и Ш.Ф.Рейффа; см. изд.: Grammaire russe à l'usage des française. Par Paul Fuchs. 3-e éd., revue, corrigée et augmentée par B. Manassewitsch.— Francfort sur M.: Jugel, 1888; Nouvelle grammaire russe à l'usage des française. Par Paul Fuchs. 4-e éd.— Francfort sur M., 1905 (6-e éd.: 1921); Reiff Charles Philippe. Grammaire russe. 5-e éd., revue, corrigée et augmentée par Louis Leger.— Paris, 1886.

“J'apprends le russe”, “Première méthode de russe”, “Ja govoriou po rousski” — из перечисленных пособий в московских библиотеках нам удалось обнаружить только одно: Première méthode de russe. Par M. Hofman et R. Hofman.— Paris: Klincksieck, 1945 (Série “Les Langues de l'Europe Orientale”). В те же годы вышли книги: Tesniere Lucien. Petite grammaire russe.— Paris: Didier, 1945; Doubrowsky P. Grammaire de la langue russe.— Paris: Garnier, 1946. Несколько позже увидел свет фундаментальный труд профессора Б.Г.Унбегауна: Unbegaun B.G. Grammaire russe.— Lyon; Paris, 1951 (Collection “Les langues du monde”).

...“Новая русская грамматика”, выпущенная в 1888 году... — дальнейшие замечания Тэффи позволяют предположить, что речь идет о какой-либо из версий многократно дорабатывавшегося практического курса П.Фукса (библиографическую справку см. выше). Стараясь объяснить произношение русских слов, Фукс помещал в фонетическом отделе своих руководств пространные отрывки из классических произведений с построчной латинской транскрипцией; затранскрибированные таким образом тексты, особенно стихотворные, и вправду смотрелись комично.

...“un séjour plus ou moins long” ... “pour un séjour plus ou moins prolongé” (фр.) — “более или менее продолжительный срок”, “на более или менее длительный срок”.

Наклонись ко мне. / Моя грудь в огне... — неточная цитата из стихотворения Я.П.Полонского “Последний вздох” (1864): «Поцелуй меня... / Моя грудь в огне... / Я еще люблю... / Наклонись ко мне». / Так в прощальный час / Лепетал и гас / Тихий голос твой, / Словно тающий / В глубине души / Догорающей. / Я дышать не смел — / Я в лицо твое, / Как мертвец, глядел <...>».

...как “обо” такой же формой предлога “об” или “ото” — предлога “от” — фраза, очевидно, была искажена при наборе; слова в угловых скобках вставлены нами по смыслу.

“Фам де менаж делает кровать”... “Я сам делаю свою комнату” — персонажи Тэффи дают буквальный перевод устойчивых французских выражений “faire le lit” (стелить постель), “faire la chambre” (убирать комнату). Фам де менаж (фр.: femme de ménage) — приходящая домашняя работница.

Я видел собаку сидеть — калькируется французская грамматическая конструкция “proposition infinitive”.

мерсери (фр.: mercerie) — галантерейная лавка.

...мы еще все увидим небо в алмазах... — использована финальная фраза из пьесы А.П.Чехова “Дядя Ваня”.

Я очень рада, что эта книга попала мне в руки. Попала она не случайно. Мой библиотekarь, внимательный к моему требованию “хорошей” литературы, сам мне предложил:

Вот новая, очень занимательная книга, отлично отмеченная критикой. Автор, кажется, ваш компатриот.

Компатриот оказался компатриоткой, молодой писательницей. Это уже второй ее роман, почти, а может быть и целиком, биографический.

Имя автора не Банин от слова баня, как многие думали, а Эль Банин, с ударением на и, мусульманское женское имя.

Я стала перелистывать книгу и зачиталась. Так живо, остроумно и ярко развертывал автор совершенно неведомую нам жизнь и среду.

Действие происходит на Кавказе, в Баку, после первой великой войны. Перед нами мусульманская татарская семья местного богатейшего нефтяника.

Быт — смесь восточной гаремной жизни, дикой, не тронутой цивилизацией, и утонченной европейской культуры. Диковинная смесь. Центральная фигура романа — бабушка. Богатая, властная, держащая в повиновении всю семью. Фигура поразительная. Такую бабушку-самодурку в современной литературе встречали мы только в нашумевшем романе “Jalna” Mazo de Roche. Там столетняя бабушка-креолка с попугаем. Но эта, наша, кавказская, описанная Banine, живет и остроумнее.

Автор показывает нам эту огромную многопудовую старуху, восседающую “как Людовик XIV на chaise percée”, с кружкой для ритуальных омовений под рукой. Сидит она, распустив вокруг себя широченные складки своей национальной юбки, и грозно распекает какого-нибудь оробевшего садовника. При этом, как добрая мусульманка, не забывает опустить на лицо покрывало. Ругалась эта бабушка художественно, сочно и крайне неприлично, останавливалась иногда на полуслове, потому что наступил час молитвы. Окруженная приживалками и бедными родственницами, бранясь и награждая, бабушка царствовала. Подобострастная свита проводила ее в хамам — восточную баню. Весь этот бабий курятник кудахтали, сплетничали, врал, пел, рассказывал небылицы, выслуживался перед властительницей.

И тут же в этой гаремной жизни росли, окруженные выпитыми из заграницы гувернантками, француженками, анг-

личанками, преподавателями живописи и музыки,— четыре смуглые внучки.

Эти четыре внучки сиживали у бабушки в комнате на циновке, вместе с болтливыми приживалками, обмахивающимися соломенными веерами.

В огромных медных чанах кипело варенье, гортанный старушечий голос рассказывал историю любви Магомета и Леилы, Ахмеда и Суреи. Мирная гаремная жизнь, сонная, как журчащая вода.

— Чертовы дети! — кричала бабушка.— Не макайте пальцев в варенье.

А на другой половине дома — чтение в подлиннике мировой литературы, история искусств, Равель и Дебюсси.

Пересаженные после революции на европейскую землю, эти экзотические цветы дали интересную художницу и талантливую французскую писательницу, автора этого романа.

Нельзя не упомянуть о великолепном дядюшке Солеймане. Дядюшка выстроил себе роскошный дом, со специальным внутренним двором для слонов. Слонов у дядюшки не было. Дядюшка ел мороженое с мухами. Ловил мух и сажал их в мороженое. Дядюшка ездил в Берлин, чтобы плевать на улицах. Это запрещено. Он платил штраф и плевал в свое удовольствие.

Нравы этой среды не могут не удивить. Двое развратных мальчишек, родственников семьи, узнав, что их сестра завела себе богатого жениха, стали отбивать этого жениха, чтобы пользоваться его деньгами. Случай не банальный.

Роман написан ярко и убедительно, и чувствуется в нем правда, несмотря на удивляющую эротику.

Автор рано покинул родину и пишет только по-французски. Так потеряла русская литература талантливого Troyat, Em. Bove. И вот теперь такую очаровательную Банин.

Жалко.

Русские Новости.— 1946.— 25 января.— № 37.— С. 3.

Заметка опубликована под рубрикой “Новые книги”.

Полные выходные данные рецензируемого издания: *Banine. Jours caucasiens. Roman.*— Paris: Julliard-Sequana, 1945. 313 p.

О самой Банин нам известно немного. Она родилась в Азербайджане, в эмиграции жила в Париже, писала только по-французски. Дебютировала романом “Нами” (“Nami”), который вышел под маркой “Галлимара”. С 1945 г. сотрудничала с издательством “Жюлиар”, где вслед за

“Кавказскими днями” появились “Парижские дни” (“*Jours parisiens*”) и “Встречи с Эрнестом Юнгером” (“*Rencontres avec Ernest Junger*”). Переводила с русского (Ф.М.Достоевский, Т.Л.Толстая), английского (Г.Мартон), немецкого (Э.Юнгер). В дальнейшем профессионально занималась социологией, опубликовала ряд работ по проблемам социальной адаптации молодежи. Один из наиболее значительных своих трудов — “Иностранная Франция” — посвятила анализу положения иммигрантов, собрав и обобщив обширную информацию о выходцах из Алжира, Африки, Югославии, Испании, Португалии, России. Знаменитый Габриэль Марсель назвал эту книгу “криком тревоги” и дал высокую оценку усилиям исследовательницы: по его мнению, Банин, сама в недавнем прошлом пережившая трудный опыт “укоренения на чужой территории”, сделала все, чтобы наконец привлечь внимание общества к серьезной и актуальной теме, долгое время замалчивавшейся во Франции — (см.: *Banine. La France étrangère. Préface de Gabriel Marcel.* — Paris: Éditions S.O.S. Desclée de Brouwer, 1968. P.79).

...“*Jalna*” *Maço de Roche* — перу англоязычной канадской писательницы Маço де ла Рош (1879 или 1885 — 1961) принадлежит более двух десятков романов, посвященных истории семейства Уайтоуков и их фермы Джелна. В числе первых книг серии, которая выходила с 1927 по 1960 г. и пользовалась популярностью не только в Америке, но и в Европе,— “Джелна” (“*Jalna*”, 1932), “Хозяин Джелны” (“*Master of Jalna*”, 1933), “Уайтоуки” (“*Whiteoaks*”, 1935).

...“как *Людовик XIV на chaise percée*” — король Франции Людовик XIV (1638—1715), превративший свой ежедневный туалет в настоящую придворную церемонию, отличался умением сохранять величественный вид в любых ситуациях. *Chaise percée* (фр.) — стульчак.

Равель (Ravel) Морис (1875—1937) — французский композитор.

Дебюсси (Debussy) Клод Ашиль (1862—1918) — французский композитор, основоположник импрессионизма в музыке.

Troyat — Анри Труайя (настоящее имя Лев Тарасов; р.1911), знаменитый французский прозаик, армянин по национальности. До революции его семья жила в Москве.

Et.Boye — Эмманюэль Бов, французский романист, автор книг “Мои друзья” (“*Mes amis*”, 1924), “Отец и дочь” (“*Un pere et sa fille*”, 1928), “Любовь Пьера Нёара” (“*L’amour de Pierre Neuhart*”, 1929), “Отбытие в ночи” (“*Départ dans la nuit*”, 1945).

А-Л-Ч-У-Щ-И-Е

Петербургские весенние сумерки. Еще светло, но на століке у окна горит лампа под желтым абажуром, и от этого небо с четко наштрихованными на нем верхушками деревьев кажется аметистово-сиреневым. А лилия в граненом бокале

на подоконнике, хрупкая, почти прозрачная, словно нарисована художником прерафаэлитом на иконе Благовещения.

Моя приятельница Вера Томилина закинула голову и с поэтически тоскующим видом разглядывает свои свеженалакированные ногти. У дивана на табуретке сидит наша прославленная маникюрша Оксаночка и разделявает Вере вторую руку.

— Все это ни к чему! — безнадежно говорит Вера. — Ничего этого я не хочу. Я хотела бы быть старой помещицей самодуркой.

— Ну, это не так уж невозможно! — утешаю я. — Имение у тебя есть, лет через двадцать пять будешь старухой, а дуришь ты и так достаточно.

Вера обиженно поджимает губы.

— Странный народ мы, русские, — продолжаю я. — Никто из нас своей судьбой не доволен. Каждый иностранец вносит интерес в свою работу. Какой-нибудь самый обыкновенный маленький приказчик мануфактурной лавчонки в Париже или в Лондоне непременно интересуется оборотами своей фирмы. И каждый гордится своим положением. Маляр тем, что он маляр, полицейский тем, что служит в полиции. И у всех свои союзы, музыкальные общества, клубы. Попробовали бы вы русского приказчика загнать в отдельный клуб. Да он бы обиделся.

— Это что же — прикажете мне с приказчиками сидеть?

Потому что каждый русский чувствует себя не на своем месте и положение свое презирает.

Всех нас тянет куда-то. Какие-то мы вечно алчущие. Вот, говорят, Варламов непременно хотел сыграть роль Гамлета, а своей славы стыдился. Да и все так.

Профессор математики чувствует, что в нем пропадает призовой наездник, учитель чистописания уверен, что может дирижировать оркестром, балетный танцовщик хочет командовать армией, телеграфист станции "Поганка" чувствует, что губит жизнь даром, потому что не может писать статей по искусству, а гвардейский офицер, богач и кутила, желает быть архимандритом. А вы, Оксаночка, довольны своей судьбой?

Маникюрша кисло улыбается. От улыбки сдвигаются и раздвигаются густые веснушки вокруг глаз и круглого носа-пуговки.

— Странный вопрос,— говорит она.— Разве может меня удовлетворить мое занятие. Конечно, многие завидуют. Вот, графиня Кортиц, богатеющая дама, все пищит — “как, наверное, приятно быть маникюршей”. Я бы и замуж могла выйти. С моей внешностью мне нетрудно найти самого выдающегося мужа. Но разве это мне нужно? Моя жизнь вся в искусстве. Я хочу декламировать. Я даже ходила разочек к артистке Озаровской. Но они не любят пускать на сцену молодые силы. Боятся конкуренции. А Озаровская выдумала, что у меня хохлацкий акцент. Ну, разве это может служить препятствием? Я видела актера чисто русского, который играл поляка и давал отличный польский акцент. Ну, а я с Полтавщины, так пусть научат меня русскому акценту. Вот и все. А все эти ножнички да полиссуарчики — ненавижу я их. И вот эту пасту,— шесть рублей плачена,— я ее ненавижу. Лучше бы мне не жить.

Она вздохнула. Мы тоже.

— Ну, а ты чего бы хотела? — спросила у меня Вера.

Я промолчала. Не могла же я сказать, что всю жизнь, с детства, мечтала быть матросом. Ведь не скажешь этого?

В это время распахнулась дверь и без всякого доклада, оттирая плечом горничную, вошел в комнату доктор Козуверов.

— А, доктор,— приветствовала его Вера.— Что же вы так поздно? Я утром была больна. То есть не совсем больна, ничего не болело, а просто так, чувствовалось какое-то преддверие. Ну, а вы опоздали. Теперь уже никакой болезни нет.

— Не мог, голубушка. Был на дневном концерте.

Доктор был плотный, бородатый, уверенный в себе. Практика у него была отличная, но...

— В нем чувствуется надрыв,— говорили про него друзья.— У него душа как-то выше, то есть как-то глубже, вообще шире.

Доктор сел против Веры, подумал и сказал:

— Нет. Я им недоволен. Нельзя идти в таком быстром темпе.

— Вы думаете, что мой грипп пойдет быстрым темпом? Но ведь он уже кончился,— встревоженно спросила Вера.

— При чем тут грипп? — удивился доктор.— Я говорю о прелюдии Рахманинова. Понимаете? Надо “пум-пум-пум”. Медленно. Понимаете? “Пум-пум-пум”. И потом, когда повышается,— надо еще убедительнее, я бы сказал еще напорнее: “пум-пум-пум”. Тут — рок. Тут должны слышаться шаги неотвратимого... “Пум-пум-пум”.

— А как вы думаете, доктор, не принять ли мне все-таки аспирину?

— “Пум-пум-пум”, — напорно отвечал доктор.

— Или, может быть, подождать до завтра? — кротко спрашивала Вера.

— Нет. Я недоволен. Эх, будь у меня время, я бы отметил в печати. А эта, как ее... отличная, впрочем, певица. Но что она сделала из Чайковского! “Люблю ли тебя, я не знаю”. “Люблю ли тебя” — тут нужно непременно приостановиться и мысленно развести руками. Понимаете? Чтобы чувствовалось недоумение. И уж потом произнести растерянно, как бы снимая с себя всякую ответственность: “я нне-зна-аю-ю”.

— Доктор, как вы страшно поете.

— “Но ка-а-жется мне...” Ударение на “ка”. И потом опять в недоумении: “что л-люб-лю”. Вот как. Между прочим о Чайковском. Что за собачьи он выбирал слова для своих романсов. Да и с этими словами он совсем не считался. Будь он жив, я бы поехал к нему и прямо потребовал бы... Как вам нравится такая музыкальная фразочка: “Иль рай мне откро-ешь”. Это “ешь” выделено им в отдельное слово. Выделено понижением тона. Да еще певцы часто поют: “Иль рай мне открой-ешь”. И как они его потом ни смазывают, как ни сглаживают, это “ешь” выделяется съедобным образом. Ну, прямо хоть плачь. Это шокирует. Вообще, я чувствую что должен взяться за перо. Уеду куда-нибудь в деревню, запрусь месяца на два и изложу свое кредо.

— Так что вы думаете, доктор, что аспирину мне не нужно?

— А? — очнулся доктор. — Аспирину? Да кто ж вам мешает? Шпарьте себе на здоровье. Я к вам, если хотите, завтра зайду. Сегодня я не в состоянии. Пум-пум-пум. Ну разве можно это и вдруг в быстром темпе? До свиданья. Пум-пум-пум.

— Замечательный человек! — сказала Вера, когда последнее “пум” замерло, как шаги рока, в передней. — Замечательный. И врач отличный. И как тонко чувствует музыку.

— Мне пора, — сказала я.

— Оставайся у меня обедать.

— Барыня, — сказала, входя, горничная, — Анисья не хочет тетерьку жарить.

— Почему? Что за история? Пять лет служила...

— Она говорит, что больше не может. Стыдится. Душа, говорит, у ней не такая. Душа другого просит. Душа, значит, горит.

— Да что она, в монастырь собралась, что ли? — удивилась Вера.

— Не-ет. Зачем? Она в монашки не хочет. Монашки Богу о своей душе молятся, только и всего.

— Так что же?

— В мясную она хочет. Куды-нибудь в мясную полы мыть. Унижение себе ищет. Я и то отговариваю, да где там!.. Ее не отговоришь. Гордая!

Мы молча смотрели друг на друга. Вера вздохнула.

— Странно,— сказала она, помахивая руками, чтобы скорее высох свеженакрашенный лак.

И вдруг улыбнулась жалостно задрожавшими губами.

— Мыть полы в мясной... Знаешь, я ее отчасти... понимаю. В этом есть нечто. Да, да. Может быть, мне именно этого и хочется. А?

— Вера! Да ты, кажется, плачешь? — шепчу я.— Подожди. Подумаем. Может быть, есть что-нибудь еще хуже, то есть еще лучше, то есть духовно чище, чем мытье полов. Боже мой, что я болтаю! Но ты понимаешь. Ухаживать за прокаженными... Что? Слишком красивая поза? Но подожди, не торопись, мы еще найдем что-нибудь безобразное. Главное, не плачь.

Вера сидит с растопыренными пальцами, на которых сохнет лак, и мы молча ищем подвига — унижения.

Лилия в граненом бокале чуть-чуть нагнула головку, такая благовещенски-чистая на потемневшем фоне окна.

— Милая,— говорит мне Вера.— Пусть переменят воду в бокале. Я сама не могу распорядиться. Ты видишь — я совсем разбита.

Русские Новости.— 1946.— 19 апреля.— № 49.— С. 6.

Вера Томилина — имя героини не вымышлено; реальной Вере Томилиной, своей близкой знакомой, Тэффи посвятила напечатанный в 1910-е гг. рассказ "Потаповна".

Варламов Константин Александрович (1848—1915) — актер; прославился характерными ролями в пьесах Н.В.Гоголя, А.Н.Островского и др., шедших на сцене Александринского театра.

Озаровская Ольга Эрастовна (1874—1933) — актриса, исполнительница народных сказок, автор воспоминаний. В 1908—1910 гг. выступала

с пародийными номерами в петербургском театре-кабаре “Кривое Зеркало”, в правление которого входила в тот период Тэффи.

Рахманинов Сергей Васильевич (1873—1943) — композитор, пианист. После революции эмигрировал, с 1918 г. жил в США.

“Люблю ли тебя, я не знаю”... “Но ка-а-жется мне...” ... “что л-люблю” — строки из стихотворения графа А.К.Толстого “Средь шумного бала, случайно...” (1851), положенного на музыку П.И.Чайковским в 1878 г.

Как вам нравится такая музыкальная фразочка: “Иль рай мне откроешь” — речь идет о самом патетическом отрывке из романа “Страшная минута” (1875): “Иль нож мне в сердце вонзишь, / Иль рай мне откроешь”. Романс этот был написан П.И.Чайковским на собственный текст.

НАШИ БОГАТСТВА

— Вот, братцы, двадцать лет во Франции живу, а только вчера узнал, что эскалоп не рыба, а спаржа.

Из разговоров

У Стивы Облонского (“Анна Каренина”) был камердинер Матвей, который, подбодряя Стиву, расстроенного домашними неприятностями, сказал, что все “образуется”. Слово это, пишет Толстой, Матвей перенял от домоправительницы Долли — Матрены Филимоновны, это было ее слово. Толстой это слово изображает курсивом как неправильное, занятное. Надо бы сказать “наладится”, а она, вот эта ключница Матрена Филимоновна, придумала свое выражение.

Все это отлично. И так бы и следовало отнестись к этому выражению как к занятному. Но не тут-то было. Оно вошло в жизнь, и есть люди, совершенно серьезно не только говорящие его, но даже пишущие, даже печатающие без всякой усмешки, без всякого намека на остроумие.

И это не единственный случай. Приходилось слышать и даже читать в газетах выражение “нанес визит”. Это ведь из той же категории, как “загнуть картон” (оставить визитную карточку) или “раздавить флакон” (выпить бутылку шампанского). Это все были шуточные выражения петербургской военной молодежи, совершенно на литературность не претендующие. А еще недавно одна молодая дама удивилась, когда ей объяснили нелепость нанесения визита.

— Как странно! — сказала она. — А я всю жизнь так слышала и думала, что так и надо.

Все это, конечно, досадно, но теперь уже не до того. Теперь все чаще и чаще слышишь разговоры:

— Позвольте, а разве так можно сказать? Можно сказать “беру поезд”?

— А то как же? Конечно.

— По-моему, в России так не говорили.

— Почему же? Ведь говорили же “взять извозчика”?

— Никогда не говорили. Сесть на извозчика, а не взять.

Сесть? Ну, это уже абсолютный вздор! Да никогда бы он и не позволил, чтобы на него сели. Да и зачем? На сани сяди-лись, а не на извозчика. Извозчик управляет лошадью, зачем же вы на него полезете? Лезьте на экипаж, а не на человека.

— В, а не на.

— Что?

— В сани, а не на сани.

— Странно. Однако я сверху, а не внутри. Внутренности у саней нет. У кареты — не спорю.

— А вот еще, господа, читал я у Толстого: “лошадь едет”! На ком же она едет? На извозчике?

— Так можно с ума сойти! Отчего, когда мы жили в России, никогда нам в голову не приходило, как нужно говорить.

— Инстинкт языка потеряли, вот в чем беда. Забываем, теряем мы наше достояние, наш огромный русский язык.

— Великий, а не огромный.

— Это буквально то же самое. Можно еще сказать очень длинный, громадный, обширный. Не спорьте, я смотрел в словаре. Н-да, теряем мы наш обширный язык!

— Знаете, в России тоже не все правильно говорили, и никто этим не смущался. Вот ведь надо говорить “губа” с ударением на а. А в поговорке “губа не дура” всегда ударение делали на у. Да и Некрасов в “Генерале Топтыгине” губа рифмовал с шуба.

Не заметил впопыхах,

Что с железом губа.

И никто этим не смущался и не спрашивал, можно ли так сказать. Язык — живое тело. Растет, развивается, кое-что мертвеет и отпадает, появляются новые ростки. У нас здесь, конечно, язык уродуется. Там, в России, он тоже изменился, и новые ростки его не всегда прекрасны. Судим по литературе. Часто встречала “шамать”, “свой парень в доску”, “сыграть в ящик” и совсем уже жуткое “дать дуба”.

“К весне старуха дала дуба”.

Это не значит, что она дала кому-нибудь дубовое полено. Это значит, что она умерла.

Конечно, все эти прелести относятся к стилю, называвшемуся в старину “подлым”. Но и в высоком стиле одни “измы” чего стоят? “Хвостизм” хорош?

Но горевать нечего. Широкая река сильной волной все это смоеет и вынесет и выбросит в море.

* * *

Интересно — сохранились ли в народной речи тонкие оттенки в определении, например, кражи. Сколько их было, и каждый такой тонкий и меткий! И все очень добродушные.

Между прочим, русский философ Федоров отмечал отношение русского человека к преступлению. Есть преступление — несчастье. Преступник — несчастенький. Его жалеют. И есть преступление — шалость. Это кража, подлог, подделка, взятка, ложное банкротство. Преступление под влиянием нужды, ревности, страсти — несчастье. А в банках — говорит Федоров — в банках шалят.

У нас в старину “разбойнички” (как ласково!) на больших дорогах пошаливали, т.е. убивали и грабили. Но без страсти и страдания, значит, были шалуны, а не несчастенькие. Вот как тонко разбирался русский народ.

А для определения самой обыкновенной кражи, когда на всех иностранных языках существует одно, много два выражения, каким словесным богатством щеголяет русский народ!

Украсть, стибрить, слямзить, стянуть, спереть, уволочь, зажулить. Есть еще словечко “прикарманить”, но это уж почти литературное и означает просто и ясно — присвоить. Выражение “стибрить” очень тонкое. Оно игривое, почти веселое. Стибруется что-нибудь мелкое, не очень ценное, как бы с краю лежащее: карандаш, пилочка для ногтей, записная книжка. Стибруют обыкновенно друзья. Серьезного значения этому проступку не придается, да и тот, кто стибрил, легко может вещь вернуть. Засмеется, скажет: “и на что вам такая дрянь?” И вернет.

Слямзить — уже менее игривое. Кто слямзил, тот ведь не вернет и отопрется, да еще поссорится.

“Спереть” относится к вещи более крупной. Укладчики при перевозке сперли комод, столик, зеркала. Прут тяжелое и

с трудом, утирая лоб рукавом. Дело не веселое, почти работа, труд рискованный и неблагодарный.

Уволочить и стянуть — слова почти однозначные. Разве только, что волокут (волоком) тяжелое, а тянут кое-что полегче. Но вообще-то дело идет о предмете большом и мягком: узел с бельем, ковер. Тоже работа тяжелая и серьезная. Это вам не карандаш с пилочкой.

Зажулить — выражение хитрое. В него входит не только кража, но и обман. Раз вещь зажулили, выцарапать ее назад не удастся. Жулик — человек ловкий и вас же в дураках оставит.

Не надо путать слово “зажулить” со словом “зажилить”. Здесь дело серьезное. Тут без всякой хитрости и обмана завладел человек вашей собственностью и крепко держит ее в лапах... Этот человек — жила, с ним судятся. Дело тягучее и тяжкое. Жилы водились большей частью в провинции, завладевали чужим выгоном для скота, каким-нибудь вдовьим имуществом, амбаром, овином. Это не просто скупой человек, скряга, жмот. Это человек, нечестно овладевший и не выпускающий из лап.

Вот сколько тонких подразделений для самого простого слова — кража. И спутать их нельзя, и одно другим заменить нельзя.

Не можете же вы сказать, что кто-то стибрил вашу дачу или уволок луг. Это все заживается. И не можете сказать, что приятель уволок вашу зажигалку. Он ее игриво стибрил. Вот как все тонко.

А сколько выражений, тоже строго продуманных, было у нас для определения человеческого лица. Рожа, харя, рыло, мордорот, мина, физиономия. Эти два иностранных, казалось бы, и не так были необходимы, ввиду собственного родного разнообразия. Но вот и они пригодились.

Физиономия — выражение слегка насмешливое, неодобрительное.

Мину всегда “корчат”. Таков глагол, мину сопровождающий. И корчат мину либо серьезную, либо недовольную. Приятную никто не корчит.

Рожа — круглая, румяная, веселая, вполне русская. Приятная, хотя и не красивая.

Рыло — длинное, недовольное. Рыло, как у непородистой свиньи, которая им землю роет — откуда и слово рыло.

Харя — самая неприятная разновидность. Харя зловещая, бледная, широкая, рот распялен, ноздри выворочены. Харей

называлась масленичная маска, и кто харю надевал, веселясь и рядясь на масленице, на того постом налагалось особое покаяние. Надевать на себя харю считалось грехом.

Есть еще выражение — мордovorot. Но тут в точности неизвестно, то ли это такое безобразное лицо, что у смотрящего на него морда воротится на сторону, то ли само оно какое-то кривое. Это точно не исследовано.

Все эти разновидности, в сущности, вовсе не ругательные. Вы ими просто определяете форму и выражение данного лица. Конечно, кроме термина “мордovorot”, который уже явно нарицательный. Но к любому из этих добродушных определений для обозначения неодобрения часто прибавлялось яркое, чисто русское выражение: “кирпича просит”. Заметьте, как деликатно — ее не бьют, она как бы сама просит.

Чудесен, велик и разнообразен наш язык. И как порою витиеват! Ну прямо кружево, то самое брабантское кружево, из-за которого, служив на таможне, пострадал когда-то Чичиков.

Но не услышим уж мы на чужбине тонкого его плетения.

А вот вспомнилось, и то отрадно.

Русские Новости.— 1946.— 12 июля.— № 61.— С. 56.

Федоров Николай Федорович (1828—1903) — русский философ, основоположник космизма.

...губа рифмовал с шуба — в XIX веке оба варианта ударения в слове “губа” считались допустимыми, так что против норм литературного произношения Н.А. Некрасов не погрешил. Две строки из стихотворения “Генерал Топтыгин” (“Дело под вечер, зимой...”) у Тэффи процитированы точно; опущенное начало отрывка: “Видит — ноги в сапогах / И медвежья шуба<...>”.

НЕЗАБЫВАЕМОЕ

Мои рассуждения о богатстве русского языка нашли отклик. Читатели отозвались.

Двое-трое любезно напомнили, что, перечисляя наименование человеческого облика, я пропустила столь обычное слово “морда”.

Спешу исправить мою погрешность. Погрешность, между прочим, небольшая, потому что слово это само по себе не интересно. Морда есть облик животного и в применении к человеку является уничижительным и непременно требует прилагательного. Чаще всего говорят: “морда симпатичная,

дурацкая, пьяная, глупая, наглая". Никогда не встречается "морда величественная".

Мне рассказывали, что среди читателей начались *petits-jeux*. Разбирали, к какой категории принадлежит внешность того или другого знакомого. Морда, рыло или харя. Знакомые узнавали и обижались. Очень досадно, что в наше тревожное время, когда и без того столько поводов для разногласий и обид, еще вклеилась такая неладная игра. Но я, право, не виновата.

Один из читателей, как и я восхищенный богатством нашего языка, сообщает, что слово "battre" (бить) имеет по-французски четырнадцать значений, а по-русски акт этот можно выразить по крайней мере шестью словами. Бить, колотить, драть, тузить, лупцевать, дать взбучку, дать всключку, отколошматить, вздуть. Наверное, найдется и еще. И ведь все незаменимые.

А какая у нас тонкая классификация для определения человеческой глупости, такого простого обиходного понятия? Всякий другой народ скажет "дурак", да на этом и успокоится.

А что такое дурак? Дурак обозначает просто "глупый человек". А какого сорта его глупость, точно, до художественности тонко, различает только русский человек.

В нашем богатом языке дурак встречается в следующих формах: дурак круглый, набитый, болван, дурень, оболтус, дуралей, махровый, стоеросовый. Иногда дурака называют дурой.

Рассмотрим эти любопытные разновидности.

Дурак круглый — это дурак без зазубринки.

Для него все просто и ясно. Ни вопросов, ни запросов — все решено. Круглый дурак любит рассуждать.

— Ваш друг помешался от любви? Очень нужно. Я бы ни за что не помешался. С какой стати?

— Я не люблю войны. На войне могут ранить. Это же вредно для здоровья.

В обществе круглый дурак очень ценится. Он знает, что дамам нужно говорить комплименты, хозяйке нужно сказать: "а вы все хлопчете?" Никаких неожиданностей вам круглый дурак не преподнесет. Он приличен. Характера он большею частью серьезного и считается человеком дельным. Пустяков не болтает. Иногда круглый дурак и веселится. Но, конечно, в положенное время и в надлежащем месте. Где-нибудь на именинах. Его охотно выбирают в председатели разных об-

ществ, в представители каких-нибудь интересов. Потому что он не вертопрах.

При встрече с настоящим круглым дураком человека схватывает какое-то мистическое отчаяние. Потому что он — некий зародыш конца мира. Человечество ищет, ставит вопросы, борется, и это во всем: и в науке, и в искусстве, и в жизни. А круглый дурак и вопроса-то никакого не видит. Он давно на все ответил и закруглился.

Следующий ценный вид дурака — дурак набитый. Это тяжелый тип. Он учен, он набил себя хронологией, цитатами из Ницше, биографиями наполеоновских маршалов. О чем бы вы ни заговорили — он тут как тут. Поправит, вставит, уличит, дополнит и поставит на место.

— Простите, вы, кажется, упомянули Мольера? Вам не повезло. Вы имеете перед собой знатока эпохи, которого удивило ваше легкомыслие.

И пойдет...

Набитые дураки карьеры не делают, но любят делать доклады и читать свободные лекции.

Дуралей — веселая разновидность дурака. Рожа у него немного на сторону, одна ноздря шире другой. Дуралей любит носить фуражку набекрень, и волосы у него торчат ежом. Он славный малый. С него взятки гладки.

Оболтус — дурак молодой. Водится в школах на последней скамейке. К оболтусам нанимали репетиторов, которые их “жучили” долго и тщетно. Оболтусы сидели по три года в классе. Потом их выгоняли. Родителям оболтусы грубили. Дотянув до университета, они начинали “сдавать экзамены до осени”. Университета оболтусы не кончали.

Болваны были менее живописны. Название их происходит от снежного болвана, которого лепили зимой мальчишки. Болван ничего не воспринимал. “Хоть кол на голове теши!” Родители давали болвану подзатыльника и гнали его вон из комнаты.

Бывал еще у нас дурак махровый. Говорил такой дурак витиевато, писал стихи, острял и рассказывал анекдоты. Расскажет скверно, сам прежде всех засмеется и тут же объяснит, почему это смешно. Махровый дурак был всегда “другом театра”, любил новые течения в литературе, толковал чужими словами об искусстве. От махрового дурака оставался в голове гул, как от собачьего лая.

Водился у нас еще какой-то неизъяснимый дурак петый. Кто его пел, как пел — понять трудно. То ли рапсоды воспевали его глупость, то ли был он отпет, безнадежен, потонул в глупости так, что только пузыри пошли. Здесь дело темное. Но такой дурак был. Встретишь и посочувствуешь: “Эге, а ведь ты, братец, петый дурак!”

О стоеросовом дураке ничего особенного не скажешь. В именовании этом ясен намек на дерево. Он сродни дубине.

Дурой называли дурака, обладающего бабьей глупостью. Такой дурак все путает, забывает, не туда лезет, все из рук у него валится, ничего он в точности не знает, и все его облапошивают. Он беззащитный, толстый и слезливый. Такой дурак никогда не знает названия улицы, номера дома.

— Позвольте, я лучше объясню,— говорит он.— Вот вы вылезете из метро...

— Из какого метро?

— Да из какого-нибудь. Так вы идите все мимо, мимо, мимо...

— Мимо чего?

— Да мимо этого... домов. А потом, как упрутесь, берите влево, то есть вправо.

Такой дурак трудный, нудный. Он дура.

На основании этих моих изысканий можно устроить интересную новую салонную игру. Распределять знакомых дураков по категориям.

Это не опасно. Они если и узнают, то не поймут, что дело идет о них. Они ведь дураки.

Чтобы покончить о богатстве нашего языка, поговорим о пьяных. Какое изобилие словесное! Какая роскошь, как тонко чувствует русский народ художественные оттенки пьяного быта!

Помните — давно, давно, когда разбиралось дело Бейлиса, мое молодое воображение было поражено тонкостью такой классификации, проявленной старой бродягой Волкивной.

— Свидетельница,— спрашивает судья,— вы, очевидно, были, по вашему выражению, “напивши”?

— Нет,— отвечает Волкивна,— я в ту пору была выпивши, а напивши не была.

Понимаете, как удивительно разбиралась Волкивна? Она была “выпивши”, т.е. пила, но до предела не дотянула, не напилась. Не была “напивши”.

Русские пьяницы в таком деле ошибки не допустят.

Выпил, может быть, просто пригубил и никакого впечатления от этого не получил. Напился — достиг цели.

Пьян — но это выражение еще не определяет того состояния, в котором человек находится. Просто сказать “пьян”? Нет, ты изобрази в одном слове, но художественно, как именно пьян.

И вот тут-то и начинается гамма оттенков.

Набодался, назюзился, клюкнул, надрался, насвистался, нарезался в полсвиста, насандалился.

Набодался — это состояние мрачное. Лоб выпячен, взгляд тяжелый. Набодавшийся неразговорчив, дышит тяжело и для окружающих опасен. Его спешат уложить и дрожащими руками готовят кувшин квасу и соленый огурец в ожидании пробуждения.

Назюзился — дело другое. Назюзившийся лезет целоваться. Усы у него мокрые, глаза со слезой. Он сентиментален, любит весь мир и требует любви. От него отвязаться трудно.

Нарезался — тоже с другими не спутаешь. Нарезавшийся серьезен. Он любит философствовать и требует, чтоб его слушали. Он спорит и убеждает. Предмет спора у него всегда возвышенный — о Боге, о культуре, о нравственности. Нарезавшийся всегда шумный, ко всему враждебный и неприятный.

Самый симпатичный — насвиставшийся. Он весел, забавен, он всем приятель, со всеми на ты, всех зовет уменьшительными именами, любит сблизиться компаниями и мотаться с одного места в другое. Он непоседа, и всюду ему расчудесно.

Особенно хорош, кто не вовсю насвистался, а то, что называется “в полсвиста”. Если это простой парень, у него фуражка на боку, на распяленных губах налипла папироска. Если он светский жуир — у него цилиндр на затылке, глаза стекленеют. Он все порывается за кем-то захватить и куда-то везти. Он за всех платит и все ему весело.

Пьяный, который надрался, — неприятен. Он на все обижен, он задира, ему хочется ссориться. Он привязывается из-за пустяков, придирается, вламывается в амбицию.

— Па-азвольте! Почему вы считаете, что я этому подлецу кузен? Это, может быть, он мне кузен, а отнюдь не я ему!

Человек наклюкавшийся, как и звук самого слова показывает, быстро клюнул несколько рюмочек и состоит в приятном преддверии настоящего опьянения.

Есть еще определение “намок”. Намокший тих, бормочет о загробной жизни, плачет и слезно жалеет приятелей, кото-

рые тоже пропащие и всем один конец — быстрый и скверный.

И есть еще человек насандалившийся. Такой человек смущенно улыбается, один глаз у него помаргивает, другой совсем не смотрит. Закрылся. Насандалившийся сам сознает, что с ним что-то неладно. Ему немножко смешно и конфузно. Если его не трогать, он уткнется головой в спинку дивана и уснет.

* * *

На этом закончим список незабываемых русских слов. Как знать — может быть, больше уж и не придется поговорить о них.

Русские Новости.— 1946.— 13 сентября.— № 70.— С. 4.

В фрагменте о “дураке круглом” Тэффи использовала текст фельетона “Дураки”, вошедшего в ее кн.: И стало так...: Юмористические рассказы.— Спб., 1912.

petits-jeux (фр.) — салонные игры.

Ницше (Nietzsche) Фридрих (1844—1900) — немецкий философ.

Мольер (Moliere; настоящее имя Жан Батист Поклен; 1622—1673) — французский комедиограф и актер.

Бейлис Мендель Тевье — киевский приказчик, обвиненный в ритуальном убийстве православного мальчика Андруши Ющинского. Судебное разбирательство этого дела состоялось в 1913 г.

“НА ПОВОРОТЕ ВВЫСЬ ДУША ОСТАНОВИЛАСЯ...”

На повороте ввысь душа остановилася,
Душа, мы вместе, ты еще со мной.
О, оглянись, скажи, чем ты пленилася.
Что вспомнишь ты, покинув край земной?

Ей вспомнится как будто дуновение,
Как перезвон цветов, овеянных весной.
Как тихих звезд серебряное пение,
Не слышанное мной.

И вспомнятся еще какие-то хрустальные,
Лазурно-алые святые корабли,
Не снившиеся, даже не мечтальные,
Невиданные на морях земли.

И вспомнится еще в веках обетованное,
Чему названья нет на родине земной.
Единое, блаженно-несказанное,
Не познанное мной.

Русские Новости.— 1947.— 17 января.— № 88.— С. 4.

Подпись: *Н.А.Тэффи.*

СОЛОМОНОВ СУД

Эту историю рассказала мне моя приятельница. Я записала все точно по ее рассказу, потому что история эта далеко не банальная и я нахожу ее очень забавной.

Это было в Одессе, в 19-м году.

Суды районные были упразднены, и дела решались по районам. Судьями были иногда студенты, иногда подпольные адвокаты, а иногда и совсем случайные люди. В одном районе долго был председателем суда студент, только что окончивший юридический факультет. Одновременно с этим являлся он и преступником, отбывающим наказание за какие-то буржуазные преступления в местной тюрьме. Его ценили как очень дельного судью и отказываться от его сотрудничества ни за что не хотели. Отпустить его на волю тоже не полагалось. Так вот днем он судил, а на ночь — ничего не поделаешь — отводили его назад в тюрьму отсиживать.

Время было тяжелое. Голодная буржуазия продавала свои излишки на базарах. За излишками пошли и вещи вполне необходимые. Оказалось, что и без необходимых прожить можно. Вот и муж потащил на базар наш желтый кожаный чемодан, самый обыкновенный — таких чемоданов в России были тысячи.

Так вот стоит муж около своего товара и замечает, что вертится вокруг него какая-то военная фигура и круги все сокращаются, и наконец подходит фигура вплотную к мужу и заявляет: “Чемодан этот принадлежит мне и был у меня украден с бельем неделю тому назад”.

Подозвали милиционера. Тот составил протокол и отобрал чемодан. Через несколько дней нас вызвали в суд по делу о сокрытии краденого.

Дело разбиралось в какой-то бывшей школе. За большим столом сидели судьи. Председателем оказался студент первокурсник, который в прошлом году был у нас репетитором, готовил младшего сына по арифметике. Остальные судьи были какие-то женщины в платках и два субъекта неопределенного вида. Перед нашим делом разбиралось другое, и мы слушали его из публики.

Судили очень бледную, плохо одетую женщину за кражу кофты.

Подсудимая на допросе рассказала так:

“Вышла я из больницы, денег ни гроша и нужно мне ехать к своим в Николаев. А еще до того как слечь, хлопотала я по всем учреждениям, чтобы выдали мне на покупку билета, и всюду получила отказ. Тут я, хлопотавши, простудилась и попала в больницу. А как вышла я из больницы да увидела, что деваться мне некуда и помощи ждать неоткуда, я и решила — пойду, да первое, что под руку попадет, и украду. Все равно — один конец, а может, и не поймают. Вот, значит, иду я по переулку и вижу — дверь в чью-то кухню открыта, а на веревке висит кофта. Ну, думаю, и то хлеб, да и схватила кофту. А тут из соседней комнаты выскочил студент и давай кофту отнимать. Я не даю, а он одной рукой тянет, а другой меня колотит да еще кричит. Прибежала хозяйка этой самой кофты, позвала милицейского, меня и арестовали. А чем я виновата, что у меня нет денег на билет”.

Судьи совещались недолго и вынесли приговор. Воровку оправдать и сейчас же купить ей билет в Николаев. Студента за то, что вырывал кофту да еще дрался, посадить в тюрьму. А расходы по покупке билета и все судебные издержки возложить на потерпевшую, т.е. на владелицу кофты.

Публика осталась приговором очень довольна.

А наше дело пришлось отложить, потому что чемодан наш за это время был украден в милиции.

Русские Новости.— 1947.— 11 апреля.— № 97.— С. 6.

После текста подписи автора нст. Перед текстом: *Н.А.Тэффи*.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Георгий Адамович

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЗАМЕТКИ

Н.А.Тэффи. "Все о Любви"

Существуют выражения, словосочетания и образы, настолько стертые от долгого употребления, настолько затасканные и даже опошленные, что неудобно ими пользоваться. А между тем и обойтись без них бывает трудно.

"Улыбаясь сквозь слезы", "смех сквозь слезы"...

В первый раз так улыбнулась Андромаха, три тысячи лет тому назад: удивляться ли, что за такой срок образ этот утратил свежесть? А у нас, в нашей русской памяти, он неразрывно связан с Гоголем, придавшим, правда, ему совсем другой оттенок, горестный и трагический.

"Улыбаясь сквозь слезы..." У Тэффи прочно установилась репутация писателя смешного, веселого. Но надо быть человеком исключительно рассеянным или на редкость поверхностным, чтобы не заметить, сколько грусти в каждом ее рассказе, — и даже больше: какой дребезжащий звук издают эти рассказы, будто порванная струна. Это дает всему, что пишет Тэффи, и прелесть и внутреннее благородство. Смех без всяких признаков, без всяких остатков "слез" редко бывает выносим, разве что уж достигнет он размеров какого-нибудь раскатисто-языческого, плотоядного хохота, как, скажем, у Раблэ. Однако в нашей литературе хохот такой не привился. Гоголь отбил к нему охоту, — и кстати, как могло случиться, что Аверченко, именно похохатывающий, раскатисто и самодовольно, стал любимцем русских читателей в эпоху, когда чутье и вкус отнюдь не были в упадке, всегда было и до сих пор остается для меня загадкой. Тэффи неизмеримо тоньше Аверченки. Но Тэффи не хохочет, даже не смеется. О Тэффи правильнее всего было бы сказать, что она отшучивается.

Что, ей не по душе самая жизнь? Нет, едва ли. Какой-то смутный благодарный восторг, обращенный к миру и бытию, в основе ее писаний присутствует неизменно. Ей не по душе только то, во что люди превратили существование, — и она

долгим, пристальным, умным, ироническим, всюду проникающим, чуть-чуть усталым взглядом смотрит на этих людей, на их дела и делишки, на их дразги, заботы и невзгоды, смотрит и как будто с удивлением и печалью качает головой. Она могла бы, вероятно, рассказать о своих наблюдениях иначе, чем обыкновенно это делает, — иначе, то есть суровее и безжалостнее. Но Тэффи недолюбливает точек над “И”. Тэффи нарочно отделяется пустяками — или, коснувшись какой-нибудь драмы, которая у писателя иного склада драмой и оказалась бы, немедленно увилывает и притворяется, что коснулась пустяка. Тэффи усмехается. Но, вероятно, с тем же насмешливым удивлением, с которым глядит она на своих незадачливых героев, взглянула бы она и на читателя, который ничего кроме шуток в рассказах ее не обнаружил.

Новая книга Тэффи называется “Все о Любви”, что не вполне соответствует ее содержанию. Однако с первого же рассказа Тэффи сбивает тон: не случайно рассказ этот назван “Флиртом”. О любви-то о любви, но не ждите, значит, ничего такого, что напомнило бы Ромео или Анну Каренину: от флирта никогда еще никто не умирал!

А дело в этом рассказе все же в чем-то большем, нежели простая, мимолетная “интрижка”. Некто Платонов на волжском пароходе знакомится с молоденькой женой капитана. Предпринимал он путешествие для встречи с замужней любовницей. Но встреча оказалась неудачной, идиллию нарушил случившийся тут же студент, племянник ветреной дамы, и Платонов с горя приударил за капитаншей. Разумеется, и пароход, и студент, жалующийся на то, что “тощища патентованная, ни одной дамочки”, и сам Платонов, болтун и донжуан, располагают читателя к благодушной улыбке. Но капитанша поверила Платонову — и сквозь всю мелкую житейскую суету, о которой Тэффи с обманчиво небрежным, неподражаемым мастерством рассказывает, мы можем только догадываться, во что обошелся “флирт” юной душе, еще не успевшей обрасти корой черствости и безразличия, предохраняющей от чрезмерных разочарований.

Или вот — “Фея Карабос”, один из лучших рассказов книги.

Илька, молодая женщина, готовится к родам и подыскивает няньку. Хотелось бы ей взять няньку веселую, словоохотливую, но муж насчет этого — другого мнения. “Я наметил для ребенка воспитательницу. Это сестра жены аптекаря.

Сама лишенная возможности иметь семью, она готова принести себя в жертву интересам чужого ребенка”.

“Господи! — думает Илька,— как он ужасно говорит! Ну какие у ребеночка интересы?”

“Эта женщина,— продолжает муж,— вернее, эта девица еще никогда не служила. И, что очень ценно,— она горбатая... Да, ценно! Вы, конечно, не можете этого понять, хотя теперь, готовясь к материнству, должны были более чутко отнестись к своему долгу”.

Молодой врач вступает за Ильку, возмущается ее мужем, будто случайно целует ей руку — более ничего. Илька глядит в окно. “Он среднего роста, худощавый. Потом, через много лет ей будет вспоминаться, что он был очень высокий и широкоплечий, что он очень любил ее и она за всю свою жизнь любила только его одного, но они не успели, не сумели, не смогли сказать это друг другу.

И иногда, в редких снах, он будет приходить к ней светло и нежно, чтобы вместе смеяться и плакать. Имени его она никогда не вспомнит”.

Или вот... впрочем, если начать передавать своими словами один за другим короткие, печально-юмористические рассказы Тэффи, то никогда не кончишь. Не всегда, не везде у нее отчетливо слышится тот вздох, та “лирическая нотка”, на которой обрываются “Флирт” или “Фея Карабос”. Нередко, как, например, в “Двух дневниках” или хотя бы “Точке зрения”, сторона страдающая, вызывающая сочувствие, отсутствует, и в противовес постылой обывательщине автор ничего не дает. Содержание “Двух дневников” можно было бы с точностью резюмировать блоковской строчкой — “хозяйка дура и супруг дурак”. Но за мнимой объективностью смехотворного повествования угадывается все та же легкая ирония, смешанная с недоумением: есть ли предел человеческому убожеству?

Книга могла бы быть злой. Но Тэффи именно недоумева-ет, а не возмущается. Она ничего и никого не бичует, ни над чем не издевается, никого ничему не поучает. Если углубиться в “философию” ее творчества, надо бы сказать, что проникнуто это творчество сознанием круговой поруки и общей нашей ответственности за дур, дураков, пошляков, врунов, за всех этих жалких, стареющих эмигрантских дам, из кожи лезущих вон, чтобы уподобиться природным парижанкам, за этих молодых бездельников, не без основания возражающих

отцам, что если они и кретины, то “очевидно, по закону наследственности”, — за все, что видим и слышим мы вокруг себя.

Удивителен у Тэффи дар наблюдательности. Картины, которые она рисует, могли бы сойти и за произвольные, не будь они полны тысячи тысяч штрихов, безошибочно метких и правдивых. В сущности, ее последняя книга — это какой-то Бедкер по нашему повседневному существованию. Не все в этот путеводитель уложилось, как не все укладывается в понятие повседневности. Но то, что запечатлено, то верно, — и, подводя итог своим впечатлениям, хочется перефразировать Некрасова: “как дошли мы до жизни такой?”

Русские Новости. — 1947. — 4 апреля. — № 96. — С. 6.

Текст этой рецензии был положен в основу итогового очерка “Тэффи”, вошедшего в кн.: *Адамович Георгий*. Одиночество и свобода. — Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955.

Андромаха — жена троянского героя Гектора, персонаж “Илиады” Гомера и трагедии Еврипида “Андромаха”.

Раблэ (Rabelais) Франсуа (1494—1553) — французский писатель, автор романа “Гаргантюа и Пантагрюэль”.

Аверченко Аркадий Тимофеевич (1881—1925) — писатель-юморист, театральный критик; редактор петербургского еженедельника “Сатирикон” (с № 9 за 1908), затем основатель и редактор “Нового Сатирикона” (с 1913). С 1920 в эмиграции (Константинополь, Прага).

...“*хозяйка дура и супруг дурак*” — цитируется стихотворение А.А.Блока “Как тяжело мертвецу среди людей...”, открывающее цикл “Пляски смерти”. У Блока: “В зал многолюдный и многоколонный / Спешит мертвец. На нем изящный фрак. / Его дарят улыбкой благосклонной / Хозяйка-дура и супруг-дурак”.

Бедкер (Бедекер) — название серии путеводителей, основанной немецким издателем Карлом Бедекером (Baedeker; 1801—1859).

...“*как дошли мы до жизни такой?*” — Адамович перефразирует строку из стихотворения Н.А.Некрасова “Убогая и нарядная” (“Беспокойная ласковость взгляда...”): “Как дошла ты до жизни такой?”

Д. Д. Николаев
(Москва)

К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ ПСЕВДОНИМА ТЭФФИ

Вопрос о происхождении псевдонима Надежды Александровны Лохвицкой (в замужестве — Бучинской) до сих пор остается открытым. Одни, ориентируясь на свидетельства современников, считают, что псевдоним взят из Р.Киплинга; другим более достоверным кажется признание писательницы, сделанное в рассказе “Псевдоним”.

О. Н. Михайлов указывает на сказку Р.Киплинга “Как было написано первое письмо”, главную героиню которой зовут “Taffy”. Это маленькая девочка, дочка первобытного человека, чье имя в переводе “с доисторического” означает “Девочка-которую-нужно-хорошенько-отшлепать-за-то-что-она-такая-шалунья”. И “расшифровка” имени, предлагаемая Киплингом, и тема его произведения вроде бы вполне соответствуют создаваемому писательницей “образу автора”, однако существует один важный контраргумент. В известных нам до-революционных русских переводах сказки имя девочки звучало как “Таффи”. Таким образом, либо было еще одно, неизвестное нам издание Киплинга на русском языке, где имя героини транскрибировалось иначе, либо мы должны предположить, что Н.А.Лохвицкая была знакома с оригинальным, английским вариантом текста Киплинга.

В качестве другого возможного “английского” источника мы можем назвать произведения одной из самых известных английских детских писательниц, современницы Р.Киплинга, Эдит Несбит (Edith Nesbit, 1858—1924), ранее не привлекавшие внимание исследователей творчества Тэффи. Имена, схожие по огласовке с “Taffy”, встречаются в ее сказках, ряд которых были знакомы и русскому читателю. Героиней сказки “Освободители своей отчизны”, рассказывающей о том, как дети расправились с расплодившимися на земле дракона-

ми величиной с кролика, была девочка, которую звали Эффи. Выявленное нами русское издание “Освободителей своей отчизны” появилось лишь в конце 1911 г. — книга “Сказка о драконах” Э.Несбит была выпущена в качестве премии ранним подписчикам московского журнала “Путеводный Огонек”. Это исключает возможность заимствования; однако, как и в случае с Киплингом, мы вполне можем допустить, что существует иной перевод сказки, сделанный сразу после публикации на языке оригинала, — цикл, печатавшийся в журнале “Strand Magazine”, вышел отдельным изданием в 1900 г. под общим названием “The Book of Dragons”. Кроме того, целый ряд текстуальных “параллелей”, анализ которых требует специальной статьи, позволяет предположить, что Н.А.Лохвицкая не просто знала русские переводы Э.Несбит, но следила за ее творчеством в целом.

В рассказе “Псевдоним”, опубликованном в парижской газете “Возрождение” 20 декабря 1931 года, предлагается иная версия происхождения псевдонима. Здесь писательница утверждает, что Тэффи — урезанное имя одного знакомого ей дурака, которого звали Стеффи. Отказываясь признать заимствование из Киплинга, она пишет, что лишь воспользовалась придуманным кем-то подобным объяснением. Однако в рассказе появление псевдонима связывается с постановкой в Суворинском театре пьесы “Женский вопрос”. Между тем, премьера пьесы состоялась в 1907 году, когда имя “Тэффи” было уже хорошо известно читателям столичных газет. Очевидная фактическая неточность позволяет усомниться в правомерности использования художественного текста в качестве документального свидетельства, тем более, что собственная биография всегда была для Тэффи источником мистификаций. Таким образом, и данная версия, которую принимают, в частности, Э.Нитраур и Е.М.Трубилова, уязвима. Тем не менее, естественно допустить, что писательница в рассказе просто-напросто “объединила” историю происхождения псевдонима с воспоминаниями о постановке пьесы “Женский вопрос”.

На наш взгляд заслуживает внимания еще одна версия появления псевдонима. Первый раз подпись “Тэффи” мы встречаем в 1901 году. Отвечая на анкету Ф.Ф.Фидлера, писательница указывала, что “дебютировала” в печати практически случайно — стихотворение, появившееся в начале сентября 1901 года в журнале “Север” (№35), было просто отослано

в редакцию друзьями. Подписано оно было девичьей фамилией — “Н.Лохвицкая”. Вторая выявленная публикация — стихотворный фельетон “Покаянный день: Драматическая сцена в одном акте”, напечатанный в декабре того же года в 51-м номере журнала “Театр и Искусство”. Именно под этим произведением писательница впервые поставила имя “Тэффи” (пока что без инициалов). Заметим, что в 1902-1903 гг. стихотворные произведения подписываются фамилией, которую в то время носила Надежда Александровна, — “Н.Бучинская” (см., в частности, публикации в журналах И.Ясинского: “Четыре инженера” // Почтальон.— 1902.— №10; “Признание” // Почтальон.— 1902.— №11; “Шансонетка” // Беседа.— 1903.— №7). Таким образом, мы можем утверждать, что псевдоним еще не превращается в универсальное собственно литературное “имя”; его использование или неиспользование определяется содержанием конкретного произведения.

В фельетоне “Покаянный день” высмеивались драматурги рубежа веков, занимавшиеся “обработкой для сцены” известных литературных произведений, — автор драмы в 5 действиях по “одноименному” роману И.С.Тургенева “Отцы и дети”, шедшей на сцене Суворинского театра в 1900 г., Л.Я.Никольский (в фельетоне — “Старец”), Н.Ф.Арбенин (Гильдебрандт), чьи “драматические сцены в 5 д. с прологом” по роману В.В.Крестовского “Петербургские трущобы” были представлены в Суворинском театре 8 ноября 1901 г., П.А.Россиев и Дьяконов. Появление фельетона было связано с состоявшейся 19 ноября 1901 г. на сцене петербургского театра Е.А.Шабельской премьерой инсценировки романа А.М.Горького “Фома Гордеев”. Ее автор — В.Ф.Евдокимов — значительно искажил текст Горького и растянул спектакль на шесть часов, что привело к провалу пьесы. Несколько скандальная атмосфера, сопровождавшая постановку, была обусловлена еще и тем, что практически одновременно премьеры “Фомы Гордеева” состоялась и в Новом театре — только открывшемся (15 сентября 1901 г.) театре Л.Б.Яворской, выступавшей в предыдущем сезоне, после разрыва с Суворинским театром, именно у Шабельской. Яворская предполагала ставить Горького в интерпретации Евдокимова, но после того, как последний продал пьесу в театр Шабельской, вынуждена была заказать новую инсценировку, авторы которой (в фельетоне

Тэффи — “Неизвестные”) предпочли не раскрывать своих имен, а гонорар передали на благотворительные цели.

Чтобы понять смысл авторской подписи, мы должны вновь вернуться к рассказу “Псевдоним”. Там писательница, в частности, приводит строки песни из “Трильби”: “Taffy was a Walesman // Taffy was a thief” (“Тэффи был уэльсцем, Тэффи был вором”). Именно значение слова “thief” — т.е. “вор” — может служить объяснением, почему именно так был подписан фельетон: в нем высмеивались “театральные воры” — те, кто использовал чужие произведения (см., например, слова Евдокимова: “Я скрал у Горького Максима // Его любимое дитя!..”). При этом псевдоним “звучал” должным образом для читателей журнала “Театр и Искусство”, поскольку в театре Корша в сентябре 1900 года шла драма Г.Г.Ге “Трильби” по созданной в 1895 г. сценарной версии романа Джорджа Дюморье. И хотя в русских переводах романа Дюморье, а их в 1896—1897 гг. вышло три, имя героя звучит как “Таффи”, в данном случае сама писательница безусловно свидетельствует, что ей знакома оригинальная огласовка имени.

П Р И Л О Ж Е Н И Е

ПОКАЯННЫЙ ДЕНЬ

Драматическая сцена в одном акте.

Старец

Не для забавных разговоров
Мы собрались под эту сень:
От тяжких совести укоров
Сегодня, в покаянный день,
Очистить душу мы решили,
Поведать все, в чем согрешили.
Я этой самую рукою
“Гнездо Дворянское” сгубил.
“Отцы и дети” были мною
Истерзаны во цвете сил...

Арбенин
(перебивая)

Тебе Господь давно простил,
Мой тяжелее грех — еще бы!
Я “Петербургские трущобы”
Недавно по миру пустил!

Покаянный день.

Драматическая сцена, в одном акте.

Старецъ.

Не для забавныхъ разговоровъ
Мы собрались подъ эту сѣнь:
Отъ тяжкихъ совѣсти укоровъ
Сегодня, въ покаянный день,
Очистить душу мы рѣшили,
Появлять все, въ чашѣ согрѣшки.
Я этой самою рукою
„Гибзело Даеринское“ стубилъ,
„Отым и дѣти“ былъ мною
Истерзанъ во похвѣ спль...

Арбенникъ (нерешивъ).

Тебѣ Господь равно простилъ,
Мой тяжелѣ грѣхъ—еще-бы!
Я „Петербургскія трущобы“
Недавно по миру густилъ!

Россиѣвъ (скромно).

Я только попыслюсь виновный:
На Пемкирича пошепъ,
Да скоро бросилъ—чашѣ меревкѣ,
Кулакъ у Данченки тяжелъ!

Дялковоѣ.

Я Достоевскаго во гробѣ
Своею драмой поверилъ,
Притронутся къ такой особѣ
Никто доселѣ не дернулъ!
Но съ той поры, лишь ночь прихо-
дитъ...

Старецъ (нерешивъ).

Тсс!.. тише! кто-то въ намъ подходить
(Подождаете къ-за кустовъ Евдокимовъ и медлен-
но подходить, выкуривъ цыгу).

Кто ты, тосмующая тѣнь?

Евдокимовъ (жрочно).

Сегодня, покаянный день,
И я пришелъ очиститъ совѣсть;
Мое страдальческую похвѣсть
Я вамъ похвалять пожелалъ.
Я за кустами здѣсь стоялъ,
Я слышалъ ваши разговоры.
И жгучей совѣсти укоры
Я съ новой силой испиталъ!
Вы были только неразумны,
Душа-жъ у васъ почти чиста,
И, похваляете безумно,
Къ вамъ вышелъ я изъ-за куста.
Да, вышелъ я, чтобы вамъ открылось
Въ сей грозный покаянный часъ,
Что прежде, чѣмъ бѣда свершится,
Я былъ, пожалуй, лучше васъ!
Щавиль Тургеневъ морщины,
Дворинскаго гибзель не разоралъ,
На беззащитныя сдѣлки
Руки своей не подымалъ.
Но власть грѣха непобѣдимъ!
Такъ слушайте-жъ, что сдѣлалъ я;
Я скралъ у Горькаго Максима

Его любимое дитя!..
Былъ Горький горда своимъ Союзю,
Любилъ Горькова, какъ дочь,
Объ стѣнку бился головою,
Изъ ужъ на ноги бѣдѣ лапачи!..
Всѣмъ дѣтина быть здоровой,
Его я полно раскрылъ!..
Я продать часть въ Театръ Новый,
Часть у Шабельской спорошилъ!..
Несчастные не замѣчали,
Что отъ Горькова еда-ли
Остался цѣлымъ хоть кусокъ!
Иррадианъ едола и поперекъ,
Ни головы, ни рукъ, ни ногъ!..
Къ Яворской повесель я смѣло,
Я ей сказалъ; радонъ, мадаме,
Не простерло-бъ ваше дѣло,
Внимайте дружескимъ словамъ!
Ужель не замѣчали вы,
Что вышь Сома безъ головы?
„Безъ головы“—такъ что-жъ такое—
„Повѣрите, это все пусто—
„Но въ каждой головѣ есть прокъ!“
— „Но кошъ Сома безъ рукъ, безъ ногъ!“
— „Такъ, вѣдь, никто-же не узнаетъ,
„Что въ немъ кусочковъ не выкастъ.
„А для меня—какъ вамъ слово—
„Въ томъ есть особенная соль—
„Къ мѣста этого пустого,
„Изъ ничего—создамъ я ролю!“
— „На какъ Горькова поставимъ?“
Хоть трупъ Сома, но—видитъ Богъ—
Не можетъ онъ стоять безъ ногъ!
А эти ноги—какой васъ—
Шабельской продалъ я, мадамъ!
Такъ я сказалъ.—„Что послѣ было
Я не могу вамъ передать,
Но знайте—никакая сила
Мнѣ съ той поры-бъ не внушила
По Кайфъ ночью прѣвѣжать!..

(Смѣхоты, закрывъ лицо руками. Костюмъ „ин-
тереснѣйшій“ мичкинскою фразою задониты).

Извѣстныя.

Какъ она нанемъ! Ха! Ха! Ха!
Онъ мыслить: болмало грѣхъ
И не придувать никому!

Такъ слушай: ты убилъ Сома,
А ми намъ трупомъ надрутели;
Ми избой стая собралисъ,
Кто руку дать, кто носъ, кто глазъ
И склеяли Сома у насъ.
Теперь взгляни въ Театръ Новый;
Живей, веселый и здоровый,
Искусствомъ слабымъ лицедействъ
Поставленъ тамъ Сома Горьковъ!

Евдокимовъ (аннул).

О радости! Тяжелъ преступленъ
Теперь съ души моей слетитъ.
Моя улынами моленья
И Горький самъ меня проститъ.
А васъ—въ искреннѣ жоски,
Я васъ казю прорѣнья азронъ,
Я васъ казю сволкъъ аздорюкъ,
Во всѣ рѣвакии писльсимъ...

Гаффа.



Россиев
(скромно)

Я только помыслом виновен:
На Немировича пошел,
Да скоро бросил — час неровен,
Кулак у Данченки тяжел!

Дьяконов

Я Достоевского во гробе
Своею драмой повернул.
Притронуться к такой особе
Никто доселе не дерзнул!
Но с той поры, лишь ночь приходит...

Старец
(перебивая)

Тсс!.. тише! кто-то к нам подходит.

*(Показывается из-за кустов Евдокимов и медленно подходит,
понурия голову).*

Кто ты, тоскующая тень?

Евдокимов
(мрачно)

Сегодня покаянный день,
И я пришел очистить совесть;
Мою страдальческую повесть
Я вам поведать пожелал.
Я за кустами здесь стоял,
Я слышал ваши разговоры,
И жгучей совести укоры
Я с новой силой испытал!
Вы были только неразумны,
Душа ж у вас почти чиста,
И позавидовав безумно,
К вам вышел я из-за куста.
Да, вышел я, чтоб вам открыться
В сей грозный покаянный час,
Что прежде, чем беде свершиться,
Я был, пожалуй, лучше вас!
Щадил Тургенева морщины,
Дворянских гнезд не разорял,
На беззащитные седины
Руки своей не подымал.
Но власть греха непобедима!..
Так слушайте ж, что сделал я:
Я скрал у Горького Максима
Его любимое дитя!..

Был Горький горд своим Фомою,
Любил Гордеева, как дочь,
Об стенку бился головою,
Но уж не мог беде помочь!..
Фома детина был здоровый,
Его я ловко раскроил...
Я продал часть в Театр Новый,
Часть у Шабельской схоронил...
Несчастные не замечали,
Что от Гордеева едва ли
Остался целым хоть кусок:
Изрезан вдоль и поперек,
Ни головы, ни рук, ни ног...
К Яворской подошел я смело,
Я ей сказал: pardon, madame,
Не прогорело б ваше дело,
Внемлите дружеским словам!
Ужель не замечали вы,
Что ваш Фома без головы?
— Без головы? — так что ж такое —
Поверьте, это все пустое —
Не в каждой голове есть прок!
— Но ваш Фома без рук, без ног!
— Так ведь никто же не узнает,
Что в нем кусочков не хватает.
А для меня — даю вам слово —
В том есть особенная соль:
Из места этого пустого,
Из ничего — создам я роль!
— Но как Гордеева поставить?
Хоть труп Фома, но — видит Бог —
Не может он стоять без ног!
А эти ноги — каюсь вам —
Шабельской продал я, мадам!
Так я сказал. — Что после было,
Я не могу вам передать,
Но знайте — никакая сила
Мне с той поры бы не внушила
По Мойке ночью проезжать.

(Смолкает, закрыв лицо руками. Компания "неизвестных" начинает громко хохотать).

Неизвестные

Как он наивен! Ха! Ха! Ха!
Он мыслит: большего греха
И не придумать никому!
Так слушай: ты убил Фому,
А мы над трупом надругались;
Мы целой стаею собрались,
Кто руку дал, кто нос, кто глаз,
И склеился Фома у нас.
Теперь взгляни в Театр Новый;
Живой, веселый и здоровый,
Искусством слабых лицедеев
Поставлен там Фома Гордеев!

Евдокимов
(ликуя)

О радость! Тяжесть преступления
Теперь с души моей слетит,
Мои услышаны моления
И Горький сам меня простит.
А вас — в смирении моем,
Я вас казнию презренья взором,
Я вас казнию своим позором,
Во все редакции письмом...

Тэффи

М.Е.Клягина
(Москва)

ТЭФФИ И АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

В своих воспоминаниях о Зинаиде Гиппиус Надежда Александровна Тэффи рассказывает об эпизоде, произошедшем в 1908 году, когда редакция газеты "Речь" поручила ей написать рецензию на новый сборник стихов Андрея Белого "Пепел": "Книга мне не понравилась. Это была какая-то неожиданная некрасовщина, гражданская скорбь и гражданское негодование, столь Белому несвойственное, что некоторые места ее казались прямо пародией. <...> Отзыв я о ней дала соответствующий впечатлению"¹.

Однако отзыв этот вызвал недовольство З.Гиппиус, которая написала для газеты статью "Белая стрела" (подписанную псевдонимом "Антон Крайний"), направленную против неверного, с ее точки зрения, восприятия поэзии Белого. Благодаря "исключительной любезности" редактора "Речи" П.Н.Милюкова, Тэффи имела возможность ознакомиться с этой статьей еще до публикации — чтобы ответить на нее в том же номере². Так и произошло. Первая рецензия была напечатана 22 декабря, отзыв Гиппиус появился через неделю — 29 декабря; одновременно был помещен и ответ Тэффи "Чающие от юродивого", причем ответила она, по собственному признанию, "так зло", как с ней "редко бывало"³.

По свидетельству писательницы, это столкновение ни в ней, ни в Гиппиус обиды не оставило⁴. Однако оно оставило след в других. Прежде всего в самом Андрее Белом, который настолько хорошо запомнил обидные слова Тэффи, что почти дословно процитировал их в своих мемуарах, не сверяясь с рецензией: "<...> я взял курс на... Некрасова:

Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!

Я горжусь: Тэффи так не понравились эти строки, что она высказалась печатно: “Не люблю этого старого слюнтя”⁵. Но не только Андрей Белый не забыл обидных слов. В значительной степени рецензия Тэффи на книгу Белого определила и негативный отзыв Валерия Брюсова о ее собственном поэтическом сборнике “Семь огней”⁶.

А слова, сказанные Тэффи о Белом, и в самом деле были резкими и оскорбительными. В особенности это касается статьи “Чающие от юродивого”, в которой она отвечала на выпад Гиппиус, утверждавшей, что Андрей Белый — гений и не всякому дано судить его творения. Ни словом не упоминая о самой Тэффи и ее отзыве, Гиппиус тем не менее прямо метила в нее, когда писала: тот, кто не чувствует ожога “белой стрелы гения” со строк и между строками книги Белого, “тот и меня не поймет... да и не надо ему понимать”⁷. Мало того, что она обвиняла критика, не способного распознать гениальность Белого (и простить ему за это все очевидные недостатки нового сборника), в отсутствии художественного чутья и душевного такта: “Плоской нелюбовностью кажется мне, — нелюбовностью даже к человечеству человека — критические усмешечки над такой книгой, как “Пепел”, и над многими другими книгами А.Белого”⁸. Гиппиус бросала ему упрек в равнодушии к родине и к острейшим вопросам современности: “Ну, так извините меня, господин стеклянный человек: вы не только стеклянны, но вы, к тому же, и не мой современник. Ни мне, ни Андрею Белому, ни всем нам, живым, до вас нет никакого дела”⁹.

Честно признавшись в том, что статья Антона Крайнего ее “ошеломила”, Тэффи ответила гневным памфлетом на тему того, что такое гениальность Белого и как к ней надо относиться. Здесь и прозвучали слова о “старом слюнтяе”, которые поэт цитирует в своих мемуарах. С юродивым, “старым слюнтяем и кривлякой”, Тэффи сравнивает Андрея Белого, а вместе с ним и Зинаиду Гиппиус, и всех тех, кто “в укромном уголке рифмовал колдунью с полнолунием”, пока другие проживали “страшные годы”: “Послушать юродивенького — от Бога поучиться. Если зря залопочет, и то хорошо. А уж если уловишь в его бормотании знакомые звуки человеческой речи — Господи, да есть ли что радостнее! Сидит юродивенький, слюни пускает, а все в кружок вокруг него и слушают, ждут”¹⁰.

Что же касается гениальности Белого — той белой молнии, которая его пронзила, — то она кажется Тэффи старой и отработанной, и потому не способной “творить жизнь”, а годной лишь на “мелкие поделки”¹¹. Потому и произведения, рожденные этой молнией, напоминают старые передовицы пятидесятых годов и способны зажечь только узкий кружок людей, “чающих от юродивого”¹².

Обе статьи Тэффи подписаны псевдонимом “Поэт XIX столетия”, которым она пользовалась, помещая в газете “Речь” отдельные рецензии. Он, несомненно, имеет особый смысл. Это имя представляет человека, наследующего и оберегающего традиции русской классической поэзии. Именно с этой точки зрения судит рецензент о поэтах современной ему эпохи. В тех случаях, когда речь идет о символистах, эти традиции по-своему перетолковывающих, псевдоним приобретает новый смысл. Так, в частности, звучит он и в рецензии на “Пепел”, который Белый посвятил памяти одного из крупнейших русских поэтов XIX века — Н.А. Некрасова. Помимо того, что влияние Некрасова явственно сказалось в образной структуре книги, Белый предпослал ей в виде эпиграфа стихотворение Некрасова “Что ни год — уменьшаются силы...” (1861), прямо указывая читателям своих стихов, кого он выбрал в качестве образца для подражания.

Обращение Белого к традициям Некрасова, а через него — к ежедневной прозе жизни, тенденции к житейскому, бытовому правдоподобию изображения и последовательная демократизация языка — все это казалось неожиданным поворотом в творчестве поэта-символиста, “декадентнейшего из декадентов, крайнего из модернистов, непонятнейшего из непонятных”¹³. Для большинства читателей и критиков стихи “Пепла” прозвучали как пародия, издевательство над Некрасовым и гражданским пафосом его поэзии. Именно так восприняла книгу оппозиционная символистам литературная среда. Другие расценили новое направление в поэзии Белого, в частности, нарочитое упрощение тем и лексики в стихах “Пепла”, как измену художественному вкусу и вообще идеалам искусства¹⁴. В ряду негативных отзывов оказалась и рецензия Тэффи, не содержащая ни серьезного анализа самого сборника, ни попытки понять причины обращения автора к новым для него темам и стилю.

Она представляет собой лишь набор цитат из стихов Белого, которые кажутся Тэффи наиболее бессмысленными и не-

поэтичными. Ее мнение о книге выражено в двух фразах — “бедные слова в бедных сочетаниях”, “невыносимое однообразие и этих слов и этих сочетаний”¹⁵. Добрым словом помянута лишь вторая часть сборника, которая, по мнению рецензента, лучше: в ней нет “развязной наивности” и есть одно “недурное” стихотворение (“Похороны”)¹⁶. Рецензия эта — ни по содержащейся в ней оценке, ни по стилистике, ни по набору претензий к поэту и его новой книге — не отличается от отзывов других критиков, с недоумением воспринявших второй поэтический сборник Белого. В ней есть, однако, один удачный и запоминающийся образ. Тэффи сравнивает чтение “Пепла” с путешествием по российским дорогам: “Порою чудится, будто едешь в скверном тарантасе по новине, а Белый звенит под дугой”¹⁷. Как и большинство рецензентов, Тэффи не стремится *вчитаться* в новую книгу поэта и найти в ней нечто большее, чем пародию. Хотя, например, Л. Гроссман утверждал, что казавшийся необъяснимым и загадочным внезапный переход Белого к “иссеченной кнутом “музе мести и печали” на самом деле закономерен. Ведь между “гражданственностью” и “модернизмом” нет непримиримого противоречия: оба направления выходят из одного источника — “шумного города”¹⁸. А В. Ф. Боцяновский увидел в новой книге Белого “доказательство его чуткости к творящемуся вокруг нас за последние годы, к тому танцу, который танцует на всех перекрестках смерть...”¹⁹.

Однако немногим более проницательным критиком оказалась и З. Гиппиус, вступившаяся за Белого: ее отзыв о “Пепле” отличается от других только тем, что признает общественное значение книги, игнорируя при этом и ее художественную сторону, и ее место в творчестве поэта. Гиппиус переносит дискуссию о “Пепле” на совершенно иной уровень. Называя Белого гением только лишь за то, что он увидел “вставшую над Россией смерть”, она — своим демонстративным выпадом, своим намеренным преувеличением — сама спровоцировала Тэффи на те оскорбительные для поэта и его почитателей формулировки (такие же намеренные преувеличения), которые в свою очередь содержит статья “Чающие от юродивого”. Все те гневные слова, которые направлены в адрес Белого, вызваны отнюдь не самим его сборником. Ведь если бы Гиппиус не выступила на защиту поэта — и не провозгласила бы его гением, а всех критиков поэта бездушными и безразличными, — не появился бы и гневный ответ Тэффи,

который, в отличие от ее достаточно скромной рецензии, звучит настоящим обвинением.

В статье “Чающие от юродивого” тоже нет анализа стихов, однако ему здесь и не место: это уже не рецензия, это памфлет, обличительный пафос которого напоминает самые острые фельетоны Тэффи. Он направлен против создания ложных кумиров и гениев, против извечной нашей любви к пророкам и прорицателям и готовности в каждой фразе видеть откровение. Особенно резко звучит та часть статьи, где Тэффи изображает Андрея Белого и Зинаиду Гиппиус в виде полоумных юродивого и кликуши, одновременно обрушиваясь на пристрастие русского человека к этим “Божьим людям”. Ничего нового юродивый не говорит, и все его откровения — давно известные и признанные истины. Однако кружок его поклонников воспринимает их как новое слово, потому что ничего другого не видит и не способен увидеть. Оттого и живет этот кружок своей замкнутой жизнью, отделенной от жизни общей, — живет “своей” жизнью, умирает “своей” смертью и переживает за “свою” родину. Заключительный абзац статьи напрямую перекликается со словами Гиппиус: “У меня есть родина, у меня есть *мое* человеческое сердце, *мой* сегодняшний час, *мая* жизнь, *мая* смерть, *наша* жизнь, *наша* смерть...”²⁰ (курсив мой — М.К.).

Фельетон Тэффи, конечно, в значительной степени был реакцией на выступление Гиппиус, а не на выход книги Белого. Но мнения своего о поэте она не переменяла, и резко критическая оценка его творчества не случайна. Этот отзыв — свидетельство принципиального различия эстетических программ Тэффи и Белого. Для Андрея Белого поэзия — это способ абсолютного самовыражения, поэтому стихи его в каждой новой книге максимально отражают то или иное настроение поэта; они предельно искренни и вообще предельны. Так, в “Пепле” господствуют горькие пессимистические настроения, обусловленные кризисным мироощущением Белого той поры, когда надежды на общественные изменения не оправдались и мрачные картины в его восприятии действительности выступили на первый план. Для Тэффи поэзия — это возможность на какое-то время отрешиться от повседневности, уйти от скуки современной жизни. Ее уродство и неприглядность, которые Белый по-своему изображает в стихах “Пепла”, Тэффи показывает в прозе. В поэзии она живописует красоту — красоту призрачную, нереальную, кра-

соту драгоценных камней, средневековых сказок и восточных преданий. Таковы ее 39 стихотворений, составившие книгу “Семь огней”, вышедшую в 1910 году и так не понравившуюся Брюсову. Он увидел в ней лишь подражания и заимствования и ничего больше: “ <...> у г-жи Тэффи все — только уже найденное, уже признанное. <...> стихи г-жи Тэффи — ряд общих мест модернизма. <...> У всех поэтов, от Гейне до Блока, от Леконта де Лиля до Бальмонта, позаимствованы г-жой Тэффи образы, эпитеты и приемы, и не без искусности слажены в строфы и новые стихотворения. “Семью огнями” называет г-жа Тэффи семь камней: сапфир, аметист, александрит, рубин, изумруд, алмаз, топаз. Увы, ожерелье г-жи Тэффи — из камней поддельных”²¹.

Лучше других смог оценить своеобразие этих стихов Н. Гумилев, который был хорошо знаком с писательницей: “В стихах Тэффи радует больше всего их литературность в лучшем смысле этого слова <...> Поэтесса говорит не о себе и не о том, что она любит, а о той, какая она могла бы быть, и о том, что она могла бы любить. Отсюда маска, которую она носит с торжественной грацией и, кажется, даже с чуть заметной улыбкой. Это очень успокаивает читателя, и он не боится попасть впросак вместе с автором”²². Гумилев смог не только оценить поэтическое творчество Тэффи, но и понять саму суть ее отношения к поэзии.

Намеренный уход от повседневности в страну фантазий и грез, который она провозглашает в сборнике “Семь огней”, вступает в резкое противоречие с новой эстетической программой Белого, изложенной в предисловии к “Пеплу”. Согласно этой программе художнику-символисту не возбраняется обращаться к любым сторонам жизни: “Да, и жемчужные зори, и кабаки, и буржуазная келья, и надзвездная высота, и страдания пролетария — все это объекты художественного творчества. Жемчужная заря не выше кабака, потому что то и другое в художественном изображении — символы некоей реальности: фантастика, быт, тенденция, философическое размышление предопределены в искусстве живым отношением художника. И потому-то *действительность* всегда выше искусства; и потому-то художник — прежде всего *человек*”²³. В этих словах — не только попытка Белого преодолеть традиционную асоциальность символизма на уровне программных заявлений, но и свидетельство важной перемены в его творчестве. Она обнаружит себя впоследствии и в сборнике стихов

“Урна”, и в повести “Серебряный голубь”, и в публицистических и критических статьях конца 1900-х — начала 1910-х годов.

¹ *Тэффи Н.А.* Зинаида Гиппиус // Возрождение.— Париж, 1955.— № 43.— Июль.— С. 87.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ *Белый А.* Между двух революций.— М., 1990.— С. 178. Поэт приводит здесь заключительные строки из своего стихотворения “Отчаянье” (1908), открывающего книгу “Пепел”.

⁶ См.: Русская Мысль.— 1910.— № 8.

⁷ *Крайний Антон.* Белая стрела // Речь.— 1908.— № 320.— 29 дек.(11 янв. 1909).— С. 3.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Чающие от юродивого // Речь.— 1908.— 29 дек.(11 янв. 1909).— № 320.— С. 3. (Подпись: *Поэт XIX столетия*).

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ *Вознесенский Ал.* Поэты, влюбленные в прозу.— Киев, 1910.— С. 36.

¹⁴ См.: *Боривой [Якушев Д.П.]* Литературные очерки // Голос Правды.— 1909.— № 1035.— 26 февр.— С. 2; *Гофман М.* (Рец. на кн.: Белый А. Пепел) // Текущая Жизнь.— 1909.— № 1.— С. 126—127.

¹⁵ [Рец. на кн.: Белый А. Пепел] // Речь.— 1908.— № 315.— 22 дек.— С. 3. (Подпись: *Поэт XIX столетия*).

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ *Гроссман Л.* Символизм и народничество // Одесские Новости.— 1909.— № 7833.— 6 июня.— С. 2.

¹⁹ *Боцяновский Вл.* Мертвечина // Новая Русь.— 1909.— № 23.— 24 янв.— С. 2.

²⁰ *Крайний Антон.* Белая стрела // Речь.— 1908.— № 320.— 29 дек.(11 янв. 1909).— С. 3.

²¹ Брюсов В. [Рец. на кн.: Тэффи. Семь огней] // Русская Мысль.— 1910.— № 8.— II.— С. 248.

²² *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии // Аполлон.— 1910.— № 7.— С. 35—36.

²³ *Белый А.* Пепел.— СПб.: Шиповник, 1909.— С. 7.

ПОЛЕМИКА В ГАЗЕТЕ “РЕЧЬ”

Публикация и примечания М. Е. Клягиной

РЕЦЕНЗИЯ Н. А. ТЭФФИ НА КНИГУ СТИХОВ АНДРЕЯ БЕЛОГО “ПЕПЕЛ”

“В предлагаемом сборнике,— пишет автор в своем предисловии,— собраны скромные, незатейливые стихи, объединенные в циклы; циклы в свою очередь связаны в одно целое — целое беспредметное пространство и в нем оскудевающий центр России”¹.

Дальше в предисловии предусмотрительный автор страхует себя от неблагоприятных отзывов критики.

“Брань, которую встретила критика мою книгу... (“Кубок метелей”²), укрепляет меня в мысли, что оценка этого произведения в будущем: судить можно то, что понимаешь...: не удивительно, что произведение, выношенное годами, встретили только как забавный парадокс”³.

Автор хорошо сделал, что застраховался. Судьба “Пепла” предчувствуется печальной.

Если о “Кубке метелей” кто-нибудь мог сказать, что это “забавный парадокс” (хотя именно этого определения я не помню: вспоминается “шарлатанство”, “кривлянье” и опять “шарлатанство” и много раз оно же), то об этой новой книге никто не скажет даже этого. Ни в каком отношении она не забавна. Она назойлива и скучна, она рябит перед глазами и бубнит в уши. Бедные слова в бедных сочетаниях. Невыносимое однообразие и этих слов и этих сочетаний. Целые циклы выдержаны в одинаковом размере. Порою чудится, будто едешь в скверном тарантасе по новине, а Белый звенит под дугой. Может быть, этого эффекта и добивался автор — но это жестоко!

А какие картины вижу я из своего проклятого тарантаса! —

"И вижу: зеленый штоф
Пространство *сечет* семафор"⁴.

В двух стихотворениях "платформа" и "потертая форма" пленяют своей трогательной близостью⁵. А у телеграфиста "жена болеет боком"⁶ (а не прямо).

"И кабак и погост и ребенок,
Засыпающий там (в кабаке или
на погосте) у груди"⁷, —

несутся мимо вагонного окна.

"Вокзал: в огнях буфета
Старик почтенных лет (не молодой).
Над жареной котлетой
Колышет эполет.
А там сквозь кустик мелкий
Бредет он большаком.

Он это мужик.

Выходят из столовой
На волю погулять.

И Белый дает мужику странный совет:

Прильни из мглы свинцовой
Им в окна продрожать.

Мужик бросается под поезд, а не молодой старик все

Над жареной котлетой
Колышет эполетой⁸.

А вот мы и "В городке". Здесь очевидно уже самый центр "оскудевающей России". Собираются в баню "малость поиграть".

Растрепи ты веник колок,
Кипяток размыль и т.д.
Обливай кипящим пылом,
Начисто скреби
Спину, грудь казанским мылом,
Полюби — люби! и т.д. и т.д.⁹

Вторая часть книги лучше. В ней нет развязной наивности и есть единственное из всего сборника недурное стихотворение: “Похороны”, где запоминаются верные, меткие слова:

”Вдоль оград, тротуаров — вдоль скверов
Над железной решеткой
Частый, короткий
Треск
Револьверов¹⁰.

Взять хотя бы это стихотворение, извести его из книги как единственного праведника, как Лота из Содомы¹¹, а все остальные пусть познают судьбу свою.

Еще хочу сказать, что не досаду на плохие стихи уношу я, закрывая эту книгу на веки. Я чувствую негодование против автора — за его первое стихотворение, за его дерзкое кощунство! Не словами ли казненного поэта обвеял он свое первое стихотворение “Отчаяние”? Зачем это?

Или ему, склоняющему “свой профиль теневой над сумасшедшею рулеткой”¹², понадобилась на счастье веревка повешенного?

Ах, та книга, где “вздыбился снежный иерей” и “скакал Жеоржий Нулков”¹³, была все-таки лучше!

Там нельзя было понять ровно ничего, а потому и того, что так ясно здесь!

Рецензия Тэффи на второй поэтический сборник Андрея Белого “Пепел” (СПб.: Шиповник, 1909) впервые опубликована в газете “Речь” (1908.— 22 дек.— № 315) за подписью “Поэт XIX столетия”. Печатается по тексту первой публикации. Текст воспроизводится в соответствии с современными правилами правописания, но с учетом особенностей пунктуации автора.

¹ Цитата из предпосланной сборнику авторской вступительной статьи “Вместо предисловия”. См.: *Белый А. Пепел.*— СПб., 1909.— С. 8.

² Имеется в виду книга А. Белого “Кубок метелей. Четвертая симфония” (М.: Скорпион, 1908), в отзывах о которой преобладали резко критические ноты.

³ *Белый А. Пепел.*— С. 9. Полностью приведенная цитата звучит следующим образом: “Брань, которой встретила критика мою книгу, и непонимание ее со стороны лиц, сочувствовавших доселе моей литературной деятельности,— все это укрепляет меня в мысли, что оценка этого произведения (окончательное осуждение или признание) в будущем: судить можно то, что понимаешь, а наиболее сокровенные символы души

требуют вдумчивого отношения со стороны критиков: неудивительно, что произведение, выношенное годами, они встретили только как забавный парадокс”.

⁴ Неточная цитата из стихотворения “На рельсах”(1904). Ср. у Белого:

“И вижу: зеленой иглою
Пространство сечет семафор” (С. 19).

⁵ Имеются в виду стихотворения “Телеграфист” (1906—1908) и “В вагоне” (1905). Ср. У Белого:

“Стоит он на платформе,
Склонясь во мрак ночной,-
Один, в потертой форме,
Под стужей ледяной” (С. 25).
“Жандарма потертая форма,
Носильщики, слезы. Свисток —
И тронулась плавно платформа;
Пропел в отдаленье рожок” (С. 27).

⁶ Цитата из стихотворения “Телеграфист” (1906—1908) (С. 22).

⁷ Цитата из стихотворения “Из окна вагона” (1908) (С. 21).

⁸ Цитаты из стихотворения “Станция”(1908). Последнюю строфу Тэффи цитирует несколько неточно. Ср. У Белого:

“А все: — в огнях буфета
Старик почтенных лет
Над жареной котлетой
Колышет эполет” (С. 21).

⁹ Цитаты из стихотворения “В городке” (1908) (С. 86—87).

¹⁰ Цитата из стихотворения “Похороны” (1906) (С. 145).

¹¹ Имеется в виду библейское сказание о Лоте, которого Ангелы Господни вывели из города Содома по повелению Господа, пославшего их истребить город (Бытие. 19).

¹² Цитата из стихотворения “Пир” (1905) (С. 132).

¹³ Имеется в виду симфония Белого “Кубок метелей”.

АНТОН КРАЙНИЙ (З.Н.ГИППИУС)
БЕЛАЯ СТРЕЛА

“...Мать Россия! Тебе мои песни,
О, немая, суровая мать!”

*А. Белый (Пенел)*¹.

“В пустыне —
Мгла. И ныне
Славит Бога
Душа моя...”.

*Id.*²

Шелк и стекло — непроницаемы для молний. Земля, напротив, глотает их; металлическая струна,— проволока,— трепетно покорна им.

Есть и люди такие: шелковые, стеклянные... хрустальные (чтобы их сразу не обидеть), непроницаемые для нездешних огненных стрел. И другие — которых легко и беспощадно прорезывает небесная молния, когда захочет, когда случится.

Можно сказать: “талантливый человек”; нельзя сказать “гениальный человек”, ибо такого не существует. Талант — есть то, чем обладает человек; гений — то, что обладает человеком. Человек может растить, холить, развивать, даже изменять, волей, свой талант; но дрожащая струна безвластна над внезапно пронзившей ее молнией, нехрустальный человек ничего не может сделать с белой иглой гениальности, когда она проходит *сквозь* него. Талант может быть мал, велик и огромен; гений — всегда одинаков, острога иглы одинакова, и притупляется или не притупляется лишь в зависимости от свойств данной среды. Огромный талант смешивают с гениальностью: но это два разные порядка, две разные природы. Конечно, и талантливый человек может быть проницаем для гения; но это случается редко. Талантливый человек активен; человек, обжигаемый молниями,— пассивен. Первый — делает; со вторым делается. Талант всегда, самый дисгармоничный и порывистый,— гармоничен, хотя бы таинственно; всегда какие-то концы он сводит с концами; светит, или греет, или даже сияет, почти до ослепительности,— хотя непременно *почти*; прорвавшаяся молния гениальности мгновенно потрясает не сплошь стеклянных и шелковых людей, вблизи стоящих, а затем может оставить их в прежнем мраке

и хаосе. В хаосе, мраке, плоскости может пребывать,— между двумя разорванными молниями,— и тот, через кого они прошли.

Конечно, мои слова неверны,— неточны; это теория, то есть линии определенные, а в жизни все — оттенки. Нет ни большого, ни малого, а лишь более, да менее. Нет ни сплошь хрустальных или шелковых людей, нет и вполне всегда пронцаемого для гениальности человека, цельного, как металлическая струна. Более-менее, более-менее... Один из таких “более”, самый характерный из “пронцаемых”, какого я сейчас знаю,— это известный поэт (?) Андрей Белый — Борис Бугаев.

Заметьте, я не устанавливаю ценностей, я не говорю, что *лучше*: гений или талант (или что хуже). Я ничего ровно не доказываю, а лишь рассказываю и показываю.

Поэт ли Андрей Белый? Может быть, отчасти... Мыслитель, критик? Затрудняюсь сказать “да”. Талантлив ли он, наконец? Возможно; талантливых людей у нас стало очень много в последнее время. Но все эти определения для него не важны, мало его касаются. Я знаю одно, вижу ясно: это человек в высшей степени пронцаемый для падающих откуда-то молний. Легко и остро режет его, обжигая, белая стрела, проходит насквозь,— уходит в землю, обжигая по пути и тех, кто чуток и близок. Он, сам, безволен принять, безволен не принять; прошла стрела, канула — и он такой, как все, только никнет ниже от обжога и оставшегося пепла в душе.

“Пепел”, книга его, только что вышедшая,— равна другим его книгам и, вероятно, равна ему самому. Все, что могут о ней сказать наиболее стеклянные люди (или “бумажные”, так как для того электричества, о котором я говорю, бумага самая непронцаемая среда),— все верно, все правда: книга пухла, однообразна, дика, сыра, хаотична. Вот уж не “сияет”-то! Если бы у Буренина³ не выпали последние зубы, то даже и Буренин нашел бы тут для себя поживу. Праведно будет негодовать всякий, праведно любящий красивые и гладкие дороги: в этом “Пепле” очень можно завязнуть, задохнуться, провалиться и сломать себе ногу — без малейшей пользы. И все-таки книга полна тем, чего нет во многих самых прекрасных книгах самых талантливых поэтов: она прорезана белой стрелой гения.

“Над страной моей родною
Встала Смерть”⁴.

Только это, больше ничего. Это слабое, словесное, прото-
кольное определение сущности данной огненной стрелы. Тот,
кто не чувствует ее ожога со строк, между строками, в обры-
вистых словах, странных, порою грубых, порою метких и
едких, диких и беспомощных, кто самого дыхания огня отту-
да не слышит, самой “Вставшей” не чует — тот, конечно, и
меня не поймет... да и не надо ему понимать. Еще не знает
он, ни что такое “родина”, ни “смерть”, ни “встала”.

Это: “над страной моей родною встала Смерть” — сказа-
но, крикнуто *оттуда* — *сюда* через человека. Нам нечего ве-
рить или не верить этому человеку. Верят талантливым писа-
телям, поэтам, проповедникам. А тут просто: у кого есть спо-
собность видеть — увидит. У кого это спало в душе (но
было) — оно проснется. Когда Блок нежно, лирично, про-
никновенно поет нам о России:

Ты и во сне необычайна,
Твоей одежды не коснусь...
..... тайна...
..... Русь...⁵

Мы верим, или не верим, мы думаем о душе поэта, о глу-
бине его переживания... А тут — сама Россия и вставшая над
нею смерть, сегодня, сейчас, вдруг вставшая.

Довольно: не жди, не надейся,
Рассейся, мой бедный народ!
В пространство пади и разбейся
За годом мучительный год!
Века нищеты и безволя...
.....
...Где по полю Оторопь рыщет...
.....
...Где в душу мне смотрят из ночи,
Поднявшись над сетью бугров,
Жестокие, желтые очи
Безумных твоих кабаков,—
.....

...Где смертей и болезней
Лихая прошла колея...
Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!⁶

Это “отчаянье” — это огненная стрела, это то, что есть. *Само оно*. Судить, думать, гадать, надеяться, действовать, молиться — все будем потом. А теперь надо почувствовать ожог, познать внутренне, что

Над страной моей родною
Встала Смерть.

И многие из способных почувствовать — конечно, почувствуют *через* книгу “Пепел”. Не благодаря “таланту поэта” узнают что-то для них новое, а *посредством* Андрея Белого ярче ощутят свое — и сущее.

Вот эта стрела — “Родина”, “Смерть”, — может быть, единственная, подлинная, белая стрела Божия во всей книге. Но не довольно ли и ее? Может быть, есть другие, но слишком жжет эта, не вижу других. Божьи грозы не случайны, не вне времен. *Наша* грозовая туча нависла сейчас над нами, ее молнии нужны нам. Андрей Белый открыт их первой остроте. Это страшный дар, — но это Божий дар. Бог, человек и смерть — сначала, — а ведь уж после начинается поэзия, литература, искусство, красота, дела, сборники... Плоской нелюбовностью кажется мне, — нелюбовностью даже к человечеству человека — критические усмешечки над такой книгой, как “Пепел”, и над многими другими книгами А.Белого. Воистину смеются над собой, над собственной стеклянностью и бумажностью; человека же, спаленного молнией, близко стоящих и чувствующих огонь, и самих Божих стрел — стеклянные смешки не коснутся.

...Те же возгласы ветер доносит;
Те же стаи насытых смертей
Над откосами косами косят,
Над откосами косят людей.
Роковая страна, ледяная,
Проклятая железной судьбой, —
Мать-Россия, о, родина злая,
Кто же так подшутил над тобой?..⁷

Впрочем — не надо цитат. Прочтите, потрудитесь, всю книгу. Прочли? Что же вы там увидели? Декадентские перепевы старого Некрасова? Однообразный, утомительный стихийный хаос? Смешные оборотики? И только?

Ну, так извините меня, господин стеклянный человек: вы не только стеклянны, но вы, к тому же, и не мой современник. Ни мне, ни Андрею Белому, ни всем нам, живым, до вас нет никакого дела. У меня есть родина, у меня есть мое человеческое сердце, мой сегодняшний час, моя жизнь, моя смерть, наша жизнь, наша смерть... А вам, конечно, в голову никогда не приходило, что есть жизнь, есть смерть. Тем лучше для вас.

Dixi.⁸

Статья впервые опубликована в газете "Речь" (1908.— 29 дек. (11 янв. 1909).— № 320.— С. 3) под псевдонимом "Антон Крайний". Печатается по тексту первой публикации. Текст воспроизводится в соответствии с современными правилами правописания, но с учетом особенностей пунктуации автора.

¹ Цитата из стихотворения Белого "Из окна вагона" (1908).

² Цитата из стихотворения Белого "Пустыня" (1907).

³ В.П.Буренин — литературный и театральный критик и поэт, автор большого количества статей и фельетонов в журналах ("Современник", "Отечественные записки", "Русское слово", "Библиотека для чтения", "Беседа", "Дело", "Вестник Европы" и др.) и газетах ("Русский инвалид", "Неделя", "Санкт-Петербургские ведомости", "Новое время") на общественно-политические и литературные темы.

⁴ Цитата из стихотворения Белого "Веселье на Руси" (1906).

⁵ Цитата из стихотворения А.Блока "Русь" (1906).

⁶ Цитата из стихотворения Белого "Отчаянье" (1908).

⁷ Цитата из стихотворения Белого "Родина" (1908).

⁸ Я сказал (*лат.*).

Н.А.ТЭФФИ
ЧАЮЩИЕ ОТ ЮРОДИВОГО

Как часто приходится делать то, чего не хочешь! Вот теперь нужно вернуться к книге А.Белого “Пепел”, потому что моя скромная рецензия о ней в прошлом номере “Речи”¹ навела на Антона Крайнего мысли обо мне и определения, которые я не считаю ни верными, ни полезными — объективно.

Статья Крайнего² ошеломила меня. Живем и не видим великих ужасов, грохочащих тут рядом с нами! Это ли не последняя слепота страшного конца! “...Ушами будете слушать и не услышите, глазами будете смотреть и не увидите”³.

И неужели не понять:

Послана с неба белая молния; пронзила нас, “стеклянных” людей, и оставила невредимыми, но потрясла гения — Андрея Белого, и возопил Белый и пророчествовал:

“Над страной моей родною
Встала Смерть”⁴.

Встала Смерть с большой буквы. И больше ничего.

Мы жили все время и работали, и мыслили, и делали, и давно, давно уже писали на бумаге (хотя это считается А.Крайним почему-то очень позорным) о нависшей смерти, об ужасе распадения и гибели творческих сил родины или Родины. Начиная с 1906 года и даже раньше, в прогрессивных газетах не было буквально ни одной передовой статьи без слов “призрак смерти и разложения навис над Россией”. Но это было — мертво. Этого не слышали. И вот пришел “гений” и в книге “пухлых, однообразных и сырых (определения А.Крайнего) стихов” сказал то же самое — и это открытие.

Шопенгауэр думал, что талант стреляет в цель, видимую для современников. Гений — дальше. Его цель видима только для него. Куда же летит стрела Белого?

С пройденного пути, да еще назад? Цель ее — полузабытые провидения Некрасова.

“Создал песню, подобную стону,
И духовно навеки почил”⁵...?

Какая старая молния ударила вашего гения! Молния, рожденная отработанным мятым электричеством, — бывает отра-

ботанный пар, называемый на техническом языке “мятым”. Это мятое электричество было могучим и сильным, вертело огромные фабричные колеса, гудело и творило жизнь. Теперь — оно отработало, и пустили его на мелкие поделки — оно вертит игрушечки и безделушечки; и оловянные солдатки — “чисто металлические” — прыгают от него как живые.

Люди всегда любили пророков и прорицателей. Не кричали ли в свое время тысячи голосов славу Океана⁶, бездарнейшего из натурфилософов, и не повторяли ли с благоговением его прозрения: “Женщина есть азот!”

И это немцы — а уж нам, русским, и Бог велел. Послушать юродивенького — от Бога поучиться. Если зря залопочет, и то хорошо. А уж если уловишь в его бормотании знакомые звуки человеческой речи — Господи, да есть ли что радостнее!

Сидит юродивенький, слюни пускает, а все в кружок вокруг него и слушают, ждут.

“В больбе облетешь ты плаво свое” — выпалил юродивенький. И ликованию нет конца.

“Накатило! Накатило!

“Это ново! Озарение! Молния ударила его! Белая молния!”

Позвольте! Да ведь это уж много, много лет говорится! Под этими словами люди кровью своей подписывались. А ваш юродивенький их из университета принес.

“Стеклянные люди!” — кричит А.Крайний.— Еще не знают они, ни что такое “родина”, ни “смерть”, ни “встала”.

Ни “над” — прибавлю я.

Ничего еще не знаем!

Завтра юродивенький скажет: “нужно отменить крепостное право”.

Изложит это в “пухлых” стихах. А мы опять не поймем и не увидим молнии, а только учуем болезненно-позднюю отрыжку передовиц пятидесятих годов.

Где были вы? Отчего вы ничего не видели и не слышали?

Мы прожили страшные годы. Но тогда вас не было с нами. Вы в укромном уголке рифмовали колдунью с полнолунием. Теперь пришли и стилизованно наивничаете: “сначала человек, а ведь уж после начинается поэзия, литература и т.д.”

Это тоже ново? От молнии?

Спал дед на печи, пока люди дело делали. Проснулся и занаивничал под гениального ребенка. Показывает корявым пальцем на станового: “Мама! Это бяка!”

Не могу умиляться над ним. Не люблю его. “Любовностью к человечеству” не люблю его, старого слюнтяя и кривляку.

И что за бого-истерика нависла над вами? Что за кликушество?

Стояли Вии с опущенными веками. Вдруг взглянули, ткнули пальцем — “Во!” Мимо ткнули — не беда. Не перетягивать же!

Слышали мы лозунг: “быть Петербургу пусту”.

Le grand mot est lancé!⁷ Засыпано зерно. Заработала вся мельница. Затарахтала круподерка, запищала мукомолка, застучала вальня. Полетела мякина и прах зерновой: статьи, статейки, стихи, фельетоны. “Пусту! пусту! пусту — ру ту-ту”!

“Господи! — удивится старый журналист, перелистывая эти “пухлые” произведения.— Да ведь это моя старая передовица в радостном своем воскресении! Мне ли не узнать ее! Мою родную, старую, выношенную, выброшенную!

— Аминь! — скажет гений, прожженный молнией из статей Максима Ковалевского⁸.

— Аминь! — повторит кружок, чающий от юродивенького. Кажется, вы начинаете понимать нас. Своя у нас жизнь, своя смерть и своя родина. И даже туча у нас своя — *наша* туча. Все мы тут вместе. Все свои близкие. И кто-то теперь будет — Никитушка или Федосеюшка? Али, может быть, Федорушка? И то хорошо. И то радостно!

Впервые: газ. “Речь”. — 1908. — 29 дек. (11 янв. 1909). — № 320. — С. 3. Подпись: Поэт XIX столетия. Печатается по тексту первой публикации. Текст воспроизводится в соответствии с современными правилами правописания, но с учетом особенностей пунктуации автора.

¹ Рецензия Тэффи на сборник Андрея Белого “Пепел” (СПб.: Шиповник, 1909), подписанная псевдонимом “Поэт XIX столетия”, была напечатана не в прошлом номере газеты, а за неделю до выхода настоящей статьи, 22 декабря (№ 315). См. публикацию в настоящем издании.

² Здесь и далее Тэффи перелагает и цитирует статью З. Гиппиус “Белая стрела”, напечатанную в том же номере газеты “Речь”. См. публикацию в настоящем издании.

³ Неточная цитата из Библии: “<...>слухом услышите, и не уразумеете, и очами посмотреть будете, и не увидите” (Исаия. 6:9; Матф. 13:14; Деяния. 28:26).

⁴ Цитата из стихотворения Белого “Веселье на Руси” (1906) (С. 44).

⁵ Цитата из стихотворения Н.А.Некрасова “Размышления у парадного подъезда” (1858).

⁶ Имеется в виду немецкий естествоиспытатель и натурфилософ Лоренц Окен (Oken) (наст. фамилия — Оккенфус, Ockenfuß)(1779—1851), ученик и последователь Шеллинга, выдвинувший гипотезу происхождения жизни из первичной слизи, образовавшейся в море, и гипотезу возникновения более сложных организмов из элементарных частиц (пузырьков).

⁷ Неточное французское выражение, означающее “слово сказано (брошено)”, которое звучит следующим образом: “Le grand mot est lâché”.

⁸ Ковалевский, Максим Максимович (1857—1916) — русский историк, юрист, социолог, этнограф, академик Петербургской АН, профессор юридического факультета Московского университета.

С.Н.Морозов
(Москва)

Н.А.ТЭФФИ И И.А.БУНИН: К ИСТОРИИ ТВОРЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ

Сопоставление этих двух имен не случайно. Хотя Н.А.Тэффи и И.А.Бунин — писатели совершенно разного характера, их, однако, многое объединяло, что и определило их дружбу на протяжении полувека. К сожалению, точной даты первой встречи Тэффи с Буниным установить пока не удалось. Можно предположить, что их знакомство состоялось в начале XX века. Не раз Бунин встречался с Тэффи в Одессе, особенно в 1918—1919 годах. Но более близкие дружеские и творческие отношения у них завязались в эмиграции, где они оказались в 1920 году. В эмиграции Тэффи и Бунин часто встречались на собраниях русских эмигрантов, в гостях, вместе участвовали в литературно-музыкальных вечерах.

В 1931 году вышла книга Тэффи “Воспоминания”, которую она подарила Бунину со следующей надписью: “Ивану Алексеевичу Бунину. К подножию ног его сии бременной жизни моей дни с любовью, Тэффи”¹. К 1930-м годам относится начало переписки Бунина с Тэффи. К сожалению, мы располагаем только письмами Бунина к Тэффи, которые хранятся в Колумбийском университете и были опубликованы в периодике. Письма Тэффи к Бунину находятся в Русском архиве Лидского университета в Великобритании.

О встречах и отношениях Тэффи с Буниным упоминаний в мемуарной литературе мало. Поэтому эта даже односторонняя переписка дает важный материал для понимания позиции Бунина по отношению к творчеству Тэффи, раскрывает их творческие и человеческие отношения.

В своих письмах Бунин неизменно называет Тэффи “дорогой друг, дорогая сестрица, дорогая, милая сестрица”. Бунин и как писатель, и как литературный критик — чрезвычайно требовательный и строгий — относился к Тэффи с искрен-

ним уважением, высоко ценил ее острый юмористический и сатирический талант. У Бунина нет отдельной статьи, посвященной творчеству Тэффи, но его литературно-критическая позиция по отношению к произведениям Тэффи ярко выразилась в письмах к ней.

“Дорогой друг,— писал Бунин к Тэффи 26 июня 1935 года.— Вот уже истинно — неизменная радость Вы для меня! Вы знаете, что бывает с подростками, с юношами, когда они обожают какого-нибудь дядю: дядя чиркнул спичкой, чтобы закурить, “чему-то слегка улыбнулся, только и всего, а ты уж замер, ждешь, что он опять скажет сейчас что-то необыкновенное, чудесное”. Так вот и я всегда по отношению к Вам. (Да и действительно чудесного сколько от Вас бывает!)”².

В другом письме, относящемся уже к периоду войны, Бунин восторженно писал о творчестве Тэффи: “радостно, что, не взирая ни на что, Вы по-прежнему столь удивительны,— чего стоит одно это: “недаром черт и человек начинают с одной буквы” или: “и с той поры стала очень популярна”! Вот кто-нибудь другой брякнул бы: “знаменита” вместо “популярна” — и было бы совсем не то. Поистине великий Вы музыкант!” Далее Бунин отметил: “Благодарю Вас очень, очень за внимание ко мне — за то, что читаете меня,— ведь и читателей таких, как Вы, днем с огнем поискать”³ (письмо от 25 апреля 1943 года).

Отношение Тэффи к творчеству Бунина выразилось в ее статье “По поводу чудесной книги: И.А.Бунин.— “Избранные стихи” (Париж, 1929). Эту рецензию Тэффи начинает с воспоминаний о том, как несколько лет тому назад она была в гостях у А.Н.Толстого, где И.Г.Эренбург читал стихи Б.Л.Пастернака, которые ей были совершенно непонятны. Тэффи тогда сказала Эренбургу: “— А почему вы думаете, что это стихи? Может быть, это очень хорошее дело. Может быть, даже полезное,— но почему вы называете это дело стихами? Ведь никакого же этому нет основания. Вы возразите, что, мол, нельзя так просто подходить к этому великому кладезю, что нужно вдумываться, вчитываться, чтобы постичь этот талант и насладиться им. Но, скажите, зачем я буду заниматься такой тяжелой работой. Как мусорщик разбирать крючком груды тряпья и битой посуды (“Бряк, гряк, др”), чтобы выудить с радостным воплем серебряную ложку... Теперь говорят: — Пастернак уже кончился. Как удивительно быстро кончается все надуманное, выдуманное, искусственное в ис-

кусстве"⁴. Здесь и далее утверждения Тэффи перекликаются с принципиальной позицией Бунина-критика, который всегда ценил в литературе ясность, краткость, простоту, точность, отсутствие искусственности и фальши.

Далее в своей статье Тэффи писала: "И часто смешиваем мы истинный хаос истинного таланта с надуманным, искусственным кривлянием. <...> Заслуга писателя — излагать ясно глубокие и сложные мысли, а не наоборот: говорить сумбурно о плоском и ненужном. Передо мною книга Бунина "Избранные стихи". Это не кликушество, не тайнопись. Здесь поэт не является только орудием некоей высшей воли. Он творит сам, сознательно, что хочет и как хочет. Он никогда не опьяняется словами, не бьется в падучей творческого экстаза. Он ясен, спокоен и великолепен. Из драгоценного ларца своего таланта он холодно и мудро берет то, что ему сейчас нужно. И радость, которую дает нам его творчество — такая, какая бывает у любителя редкостей, которому покажут сокровище тончайшей работы. <...> Никогда не размазано, не разрыхлено. Никогда не "около". Всегда остро, тонко, единственно. Необычайность его художественной власти над нами в его чудесном даре найти всегда именно тот изумруд, который, казалось, сами мы выбрать хотели, но почему-то не могли"⁵.

Тэффи цитирует некоторые стихотворения Бунина (например, "Сорвался вихрь, промчал из края в край...", "Пантера", "Бегство в Египет") и добавляет: "В "Избранных стихах" Бунина (как и не в избранных его стихах) всегда, в каждой строфе вы найдете такое слово или такой образ, который восхищает своей необходимостью. <...> как просто и верно!"⁶

В одном из последних писем к Тэффи от 10 сентября 1952 года Бунин писал, что разбирая свой архив, он "нашел древний номер "Иллюстрированной России" с Вашей статьей о моих стихах ("По поводу чудесной книги", — "Избранные стихи Бунина") и целую Ваши ручки и ножки за хвалу мне и за пощечины сукину сыну Пастернаку"⁷.

В письме от 23 февраля 1944 года Бунин просил Тэффи прочесть несколько рассказов из его новой книги "Темные аллеи": "И очень, очень хочется, чтобы Вы прочли их (это ведь сушая правда, что Вы пишете: "Кто же как не я...") и очень боюсь, что на этот раз я возмущу Вас, — да, даже и Вас, и притом незаслуженно, ибо <...> содержание их вовсе не фривольное, а трагическое". И в конце прибавил: "как хоти-

те, так и судите. А прочитав, напишите мне Ваше мнение с полной откровенностью — не обижусь ни в каком случае”⁸.

В следующем письме Бунин благодарил Тэффи за добрый отзыв о его новых рассказах: “Счастлив, что Вы поняли мои писания,— Господи Боже мой, как боюсь, что последние! — не так, как многие другие поймут. Жалею, что не всё из них у Вас было <...> Но что делать — хочется поделиться своей последней литературной радостью с таким редким другом, как Вы!”⁹ (письмо от 11 апреля 1944 г.).

Через месяц Бунин в письме вновь благодарил Тэффи за добрые слова о его новых рассказах, а также в очередной раз писал о своем отношении к ней: “Милая, дорогая моя, какой же я “учитель” — Вам-то, которая всю жизнь как соловей пела и все еще все так же поет, совершенно не замечая того, рассыпая блеск! <...> Вы кое-что — да и больше — цените во мне, а я, повторяю, клянусь Богом, всегда, всегда дивился Вам — никогда за всю жизнь не встречал подобной Вам! И какое это истинное счастье, что Бог дал мне знать Вас!”¹⁰ (письмо от 19 мая 1944 г.).

После окончания второй мировой войны, будучи больным, Бунин отправил 28 сентября 1945 года шуточное письмо по случаю именин Тэффи: “Дорогая, милая Сестрица, самая главная Надежда Александровна!

Поздравляю, поздравляю
И хвостом в письме виляю,
Ибо нету сил дежа*
Одолеть два этажа!

*Ваш верный раб Иван Бунин*¹¹.

И.Одоевцева вспоминала: “Тэффи, “великая умница-остроумница”, как ее называл Бунин, со свойственным ей юмором прерывала надоевшие ей политические споры, без которых не обходился ни один эмигрантский обед”¹² и переводила разговор на темы литературные и житейские. В.Н.Муромцева-Бунина записала в дневнике 16/29 января 1925 года: “Раут” у Алдановых. Вернулись поздно. Было около 30 человек. Главный центр серьезно-шуточных разговоров был на диване, где сидели Тэффи, Степун и Ян. Другие подходили,

* уже (фр.)

уходили, меняли места. За столом общего разговора не завязалось”¹³.

Бунин не раз бывал в гостях у Тэффи. С.Ю.Прегель в своих воспоминаниях о Бунине писала: “В 1947 году в Париже, еще не вполне оправившемся от немецкой оккупации, я снова встретила Бунина. Он сильно изменился, но по-прежнему подтрунивал над своими собратьями по перу. Это было у Тэффи, куда приходили с еженедельным визитом Бунин и Борис Григорьевич Пантелеймонов. В опустевшем Париже квартира Тэффи показалась мне чем-то незыблемым. Та же обстановка, те же дружеские пререкания, которые из “Селекты” на Монпарнасе докатились до тихой улицы Буассьер”¹⁴.

Здесь необходимо упомянуть историю с выходом Бунина в 1947 году из Союза писателей и журналистов в Париже. Этот поступок Бунина был расценен эмиграцией как солидарность писателя с теми, кого исключили из Союза за принятие советского гражданства. Тот факт, что Бунин вышел из Союза в индивидуальном порядке, и не в протест против исключения из Союза взявших советские паспорта, а по личным мотивам, во внимание не принимался. В кругах эмиграции был предпринят настоящий поход против Бунина, которому припомнили и его визиты в советское посольство, и беседы с А.Богомоловым и К.Симоновым, предлагавшим ему возвратиться в Россию, на что писатель ответил отказом. Можно сказать, возглавила эту антибунинскую кампанию Мария Самойловна Цетлина, написавшая фактически открытое письмо, в котором порывала все отношения с Буниными, обвиняя в основном Бунина в том, что он ушел из Союза писателей с теми, кто взял советские паспорта.

Тэффи оказалась одной из немногих, кто поддержал Бунина в этот тяжелый и неприятный для него момент. В.Н.Муромцева-Бунина записала в дневнике 10 января 1948 года: “Письмо от Тэффи. От нее не скрыли письма М.С., которое ее очень взволновало”. И далее Вера Николаевна переписала текст письма Тэффи, которая писала Бунину: “Понимает ли она, что Вы потеряли, отказавшись ехать? Что швырнули в рожу советчикам? Миллионы, славу, все блага жизни. И площадь была бы названа Вашим именем, и статуя. Станция метро, отделанная малахитом и дача в Крыму, и автомобиль, и слуги. Подумать только! Писатель академик, Нобелевская премия — бум на весь мир... И все швырнули в рожу. Не знаю другого, способного на такой жест, не вижу (разве я сама, да

мне что-то не предлагают, т.е. не столько пышности и богатства). <...> Меня страшно возмутила М.С. Папская булла. Предала анафеме. А ведь сама усижена коммунистками, как зеркало мухами”¹⁵.

8 августа 1948 года Бунин писал Тэффи о своем впечатлении от ее нового рассказа. Вероятно, это был рассказ “Слепая”, появившийся в “Новоселье” в этом же году: “Милая, дорогая сестрица, <...> о Вашем новом рассказе,— скажу одно: там столько пронзительного, удивительного, что могла нацарапать только Ваша гениальная крупная лапка, которой Вы всю жизнь царапали смаху, даже, может быть, не перечитывая нацарапанного. На этот раз перечитайте, кое-где подчеркайте и велите переписать и поскорее отправьте в “Новый журнал”, а не то отдайте в “Новоселье”, коли оно будет прилично политически”¹⁶.

В 1950 году Тэффи присутствовала на 80-летнем юбилее Бунина у него дома. Тогда же это событие снимали на киноплёнку, которая сохранилась до наших дней и не раз демонстрировалась по телевидению. Среди других гостей на плёнке запечатлена улыбающаяся Тэффи, сидящая рядом с Буниным и о чем-то с ним оживленно беседующая. В одном из писем к А.Седых Тэффи со свойственным ей юмором писала о своем визите к Бунину уже после этого торжества: “Несколько дней тому назад навестила Бунина. У него вид лучше, чем был на юбилее. С аппетитом поговорили о смерти. Он хочет сжигаться, а я его отговаривала. Все мои сверстники умирают, а я все чего-то живу. Словно сижу на приеме у дантиста. Он вызывает пациентов, явно путая очереди, а мне неловко сказать и сижу, усталая и злая”¹⁷.

12 октября 1952 года В.Н.Муромцева-Бунина записала в дневнике: “Неделя как узнали <...> о кончине Надюши”. И здесь же описала последний визит Тэффи к Бунину: “Последний раз она была у нас. Ей хотелось повидаться с Яном. Пришла. Не могла вымолвить ни слова. Припадок. Что-то проглотила и стала над собой потешаться: “Хороша гостья”. Ян тоже готовился к встрече, что-то принимал, чтобы не было удушья. <...> Говорили они оба оживленно. Смеялись. Острили. Вспоминали”¹⁸.

Через год умер Бунин. Так закончилась история многолетней искренней дружбы двух писателей — Тэффи и Бунина.

¹ Письма И.А.Бунина к Н.А.Тэффи / Публ. А.Зверса // Новый журнал.— 1974.— № 117.— С. 147.

² Там же.

³ Там же.— С. 148.

⁴ Тэффи Н.А. По поводу чудесной книги: И.А.Бунин. "Избранные стихи" // Иллюстрированная Россия.— 1929.— № 27.— 29 июня.— С. 8.

⁵ Там же.

⁶ Там же.— С. 9.

⁷ Новый журнал.— 1974.— № 117.— С. 156.

⁸ Там же.— С. 149—150.

⁹ Там же.— С. 150.

¹⁰ Там же.— С. 151.

¹¹ Там же.— С. 153.

¹² Одоевцева И. На берегах Сены.— М.: Худож. лит., 1989.— С. 44.

¹³ Устами Буниных: Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы / Под ред. М.Грин: В 3 т.— Франкфурт-на-Майне: Посев, 1977—1982.— Т. 2.— С. 134.

¹⁴ Прегель С.Ю. Из воспоминаний о Бунине // Литературное наследство.— Т. 84: В 2 кн.— М., 1973.— Кн. 2.— С. 353.

¹⁵ Устами Буниных.— Т. 3.— С. 186—187.

¹⁶ Новый журнал.— 1974.— № 117.— С. 153.

¹⁷ Седых А. Далекие, близкие.— М.: Моск. рабочий, 1995.— С. 96.

¹⁸ Устами Буниных.— Т. 3.— С. 205—206.

С.И.Князев
(Санкт-Петербург)

К ТЕМЕ “РОЗАНОВ И ТЭФФИ”

Насколько известно, тема “Розанов и Тэффи” исследователями до сих пор не поднималась. И этому есть разумное обоснование. Что, казалось бы, может быть общего у этих совершенно разных авторов, кроме степени одаренности и принадлежности русской литературе? Слишком уж сильны различия. И не только в судьбе, в жанровой принадлежности произведений — в идеологии тоже. Тэффи, как известно, была единственной в мировой литературе женщиной-юмористкой¹. Розанов же относился к комическому весьма настороженно: “Смех не может ничего убить. Смех может только *придавить*”². “... смеяться — вообще недостойная вещь<...> смех есть низшая категория человеческой души. Смех “от Калибана”, а не от Ариеля” (“Буря” Шекспира)”³. (Ср. вышеприведенные высказывания Розанова с эпитафией, выбранным Тэффи для своей первой книги рассказов: “... Ибо смех есть радость, а посему сам по себе благо”. Спиноза. “Этика”, часть IV, положение XLV, схолия II”⁴. Если говорить о биографическом аспекте темы “Розанов и Тэффи”, то существует лишь одно свидетельство о том, что эти писатели были знакомы, — это очерк Тэффи “Колдун. Из воспоминаний о Распутине”⁵. А об интертекстуальных связях их произведений и идейном взаимовлиянии и подумать рискованно.

Однако — бывают странные сближенья. И в конце жизни — в марте 1952 года Тэффи пишет статью о Гоголе “После юбилея. Отрывки впечатлений и разговоров”⁶, если не под прямым влиянием Розанова, то во всяком случае — не без мысли о нем.

Произведение это интересно по многим причинам. И в частности, вот почему. Автора “Мертвых душ” часто вспоминали, когда писали о Тэффи. “Великим учителем” писательницы назвал Гоголя Георгий Адамович⁷. Андрей Седых отме-

чал, что она “унаследовала гоголевскую традицию”⁸. При всей поверхностности таких суждений критики верны в главном: блестяще талантливые, полные волшебного юмора, тексты Тэффи не уступают порой произведениям великих русских классиков. “Если юмор Гоголя — “смех сквозь слезы”, юмор Достоевского — смех сквозь отчаяние, юмор Салтыкова — смех сквозь презрение, юмор Ремизова — смех сквозь лихорадочный бред, то юмор Тэффи, как и юмор Чехова, смех сквозь грустный вздох: “Ах, люди, люди!”⁹ — писал А.Амфитеатров.

Пафос одного из последних произведений Тэффи явно антигоголевский. Что интересно уже само по себе — ведь это противоречит процитированным выше высказываниям Адамовича и Андрея Седых. (А ведь Адамович — из лучших эмигрантских критиков. Седых же знал Тэффи близко многие годы.)

Хотя писательница и отдает должное таланту Гоголя, есть у нее к нему и весьма серьезные претензии: Тэффи упрекает Гоголя за унылое морализаторство, особенно ярко проявившееся в “Избранных местах из переписки с друзьями”, за слабый в художественном отношении второй том “Мертвых душ”: “Его персонажи из второго тома уцелевшие, поистине мертвые души. Какие-то деревянные куклы, проповедующие дешевую мораль”¹⁰. Финал статьи — ключ к творчеству самой Тэффи, которая объясняет здесь, почему в отличие от Гоголя ее — Тэффи — нельзя назвать сатириком.

“Все живы, Великий мастер ничего не прибавил и не добавил. Он только не любил их. Не хотел знать, что они люди, а не маски, что похоронит Собакевич свою Федулию и сразу осунется и будет тупо постукивать ногтем по клетке своего дрозда, темного в крапинку, так на него похожего.

Хватит паралич Ноздрева, и будет он испуганно смотреть перекошенным глазом на какого-нибудь “малого”, тычащего ему в рот ложку с кашей.

О трагедии четы Маниловых мы читали в “Старосветских помещиках”.

Все они смешные маски, пока не окликнул их Господь горем, болезнью близких, тоскою и смертью.

Кто выдумал, что у них нет души? Тот, кто не захотел показать ее. Они были вызваны из небытия как персонажи для веселой Комедии, для водевиля. А в водевилях душу не показывают. Она не смешна и поэтому остается за кулисами.

Все они люди, настоящие живые люди, обыкновенные, пошлые и плоские. Но из их среды выходили наши великие поэты, наши мыслители, мученики за идею и святые подвижники.

Надо им простить их смешные пошлые маски”¹¹.

Перефразируя название известной работы Виктора Ерофеева, рискнул бы назвать статью Тэффи “Розанов и Тэффи против Гоголя”¹². Близость розановской концепции Гоголя взглядам Тэффи отмечали и современники: “Был у меня П<авел> А<брамович> Берлин. Заговорили о Гоголе, и я изложила свою ересь. Он широко раскрыл глаза и сказал: “Как странно! Это же говорил и Розанов, а ведь он исключительного ума был человек”¹³, — отмечала Тэффи в письме Алданову.

Да и сама Тэффи в своем антигоголевском эссе называет имя Розанова неоднократно.

“Мы только что прочитали прекрасные, толковые и очень умные статьи о нем, в которых часто цитировался Розанов, определивший Гоголя как гениального писателя, но глупого человека”¹⁴.

Вероятно, Тэффи имеет в виду известный пассаж из “Опавших листьев”: “Он был весь именно формальный, чопорный, торжественный, как “архиерей” мертвечины, служивший точно “службу” с дикириями и трикириями: и так и этак кланявшийся и произносивший такие и этакие словечки своего великого, но по содержанию пустого и бессмысленного мастерства. Я не решусь удержаться выговорить последнее слово: идиот. Он был так же неколебим и устойчив, так же не “сворачиваем в сторону”, как лишенный внутри себя всякого разума и всякого смысла человек. “Пишу” и “sic”. Великолечно. Но какая же мысль? Идиот таращит глаза. Не понимает”¹⁵.

Имя Розанова порой может и не называться писательницей, однако все равно его идеи в ее тексте присутствуют. Так, например, Тэффи иронизирует над пансексуальными толкованиями Гоголя и его произведений:

“Из разговоров:

— Гоголь некрофил.

— Откуда вы это взяли?

— Очень хорошо описывает мертвую панночку ведьму.

Так ведь он описывает ее как живую. Она розовая, белая, как все гоголевские красавицы. Если бы здесь шло дело о не-

крофилии, то Хому Брута потянуло бы именно к страшной зеленой покойнице. А он от этой ведьмы трясется самым простым мужицким страхом перед трупом. Нигде здесь некрофилии не видно<...>.

Любовной жизни у Гоголя не было. Поэтому ищут ее на каких-то черных путях. Не находят, а все-таки хочется верить хоть собственной выдумке. Уж очень было бы интересно”¹⁶.

Тэффи здесь, конечно, полемизирует с Розановым, написавшим: “Интересна половая загадка Гоголя. Ни в коем случае она не заключается в он..., как все предполагают (разговоры). Но в чем? Он, бесспорно, “не знал женщины”, т.е. у него не было физиологического аппетита к ней. Что же было? Поразительна яркость кисти везде, где он говорил о покойниках. “Красавица (колдунья) в гробу” — как сейчас видишь. “Мертвецы, поднимающиеся из могил”, которых видят Бурлубаш с Катериною, проезжая на лодке мимо кладбища, — поразительны. То же — утопленница Ганна. Везде покойник у него живет удвоенною жизнью, покойник нигде не “мертв”, тогда как живые люди удивительно мертвы. Это — куклы, схемы, аллегории пороков. Напротив, покойники — и Ганна, и колдунья — прекрасны и индивидуально интересны. Это “уж не Собакевич-с”. Я и думаю, что половая тайна Гоголя находилась где-то тут, в прекрасном упокойном мире, по слову Евангелия: “Где будет сокровище ваше — там и душа ваша”. Поразительно, что ведь ни одного мужского покойника он не описал, точно мужчины не умирают, а только Гоголь несколько ими не интересовался. Он вывел целый пансион покойниц — и не старух (ни одной), а все молоденьких и хорошеньких”¹⁷.

Как видно, Тэффи может и вести полемику — хотя и скрытую — с Розановым, а не только использовать его высказывания в качестве аргументов для доказательства собственной правоты.

Однако не только антигоголевская направленность эссе Гоголя роднит ее с Розановым.

П.Б.Струве в своей статье “Большой писатель с органическим пороком” написал, что “В области фактов<...> Розанов — гомерический неряха и выдумщик”¹⁸. По отношению к Тэффи сказать подобное было бы непочтительно, однако писательница в своей работе о Гоголе порой очень по-розановски рассуждает. Ее критический дискурс, ее приемы полемики иногда весьма напоминают розановскую манеру письма.

“Вспоминается мне ... как, выбравшись из кипящего котла нашей революции, попала я в Константинополь и читала Герцена. В очень трагических тонах рассказывал он, как арестовали одного революционера и у жены его, кормящей ребенка, “пропало от волнения молоко”. “Будь же ты проклято, царствование Николая!” — кончает Герцен свой страшный рассказ.

Да простит Великий, но я засмеялась”¹⁹.

Что так могло развеселить Тэффи, не совсем понятно — ситуация, описанная Герценом в “Былом и думах”, действительно весьма трагична: “...я узнал, что Сунгуров умер в Нерчинске. Именье его, состоявшее из двухсот пятидесяти душ в Бронницком уезде под Москвой и в Арзамасском Нижегородской губернии, в четыреста душ, пошло на уплату за содержание его и его товарищей в продолжение следствия. Семью его разорили; впрочем, сперва позаботились и о том, чтоб ее уменьшить: жена Сунгурова была схвачена с двумя детьми и месяцев шесть прожила в Пречистенской части, грудной ребенок там и умер”. Финальную фразу Тэффи цитирует неточно. (Ср. у Герцена: “Да будет проклято царствование Николая во веки веков, аминь!”²⁰.) Эту фантастическую неточность можно было бы списать на возраст писательницы. Все-таки, когда писалась эта статья, автору было уже под восемьдесят. Однако и в более ранних своих вещах — прежде всего мемуарного жанра — Тэффи частенько искажала факты в угоду художественной природе своих текстов. Из очерка “Псевдоним” (1931)²¹, например, следует, что писательница взяла за правило подписываться “Тэффи” перед постановкой ее пьесы “Женский вопрос” в 1907 году. Между тем, уже в 1901 году ее произведения выходили под этим псевдонимом²². Исследователь, воспринимающий “Воспоминания” и автобиографические очерки Тэффи как документальные свидетельства, рискует легко оказаться в дураках. Впрочем, особая интеллектуальная осторожность требуется и при знакомстве с собственно документами, имеющими отношение к Тэффи. Скажем, в завещании писательница называет себя вдовой мифического Дмитрия Тэффи, никогда не существовавшего. А в удостоверениях личности 1928 и 1935 года с очаровательной непосредственностью убавляет себе лет этак пятнадцать. Очень розановская черта, не правда ли?²³

Один из самых известных специалистов по творчеству Розанова Валерий Фатеев отмечает: “Розанов — Леонтьев”,

“Розанов — Мережковский”, “Розанов — Флоренский”, “Розанов — Пришвин” — эти и другие громадные темы, имеющие большое значение для создания целостной картины отечественной культуры, представляют собой благодатный материал для исследователей”²⁴. Думается, тема “Розанов и Тэффи” — из этого ряда, несмотря на то, что на первый взгляд эти авторы очень непохожи и весьма далеки друг от друга. И дальнейшие исследования по этому вопросу могут оказаться весьма плодотворными, а значит — необходимыми.

¹ В письме Марку Алданову от 22 июня 1952 года Тэффи отмечала: “И ни один из критиков, крепко считающих меня юмористкой, не знает одну удивительную вещь, что если я юмористка, то я единственная женщина в мировой литературе, обладающая этим даром”. (Переписка Тэффи и Алданова хранится в фонде Тэффи Бахметевского архива Колумбийского Университета, Нью-Йорк, США.)

² *Розанов В. Уединенное // Розанов В.В. О себе и о жизни своей. М., 1990.— С. 67.*

³ *Розанов В. Опавшие листья. Короб второй и последний // Розанов В.В. О себе и о жизни своей.— С. 467.*

⁴ *Тэффи Н.А. Юмористические рассказы; Из “Всеобщей истории, обработанной “Сатириконом”.— М., 1990.— С. 19.*

⁵ *Тэффи Н.А. Колдун. Из воспоминаний о Распутине // Сегодня.— 1924.— 10 авг. (№ 179).— С. 6; 13 авг. (№ 181).— С. 3; 14 авг. (№ 182).— С. 2—3.*

⁶ *Тэффи Н.А. После юбилея: Отрывки впечатлений и разговоров // Новое Русское Слово.— 1952.— 19 марта.— С. 2.*

⁷ *Адамович Г. Тэффи // Адамович Г. Одиночество и свобода.— СПб., 1993.— С. 129.*

⁸ *Седых Андрей. Скончалась Н.А. Тэффи // Новое Русское Слово.— 1952.— 10 окт. (№ 14776).— С. 2.*

⁹ *Амфитеатров А. Юмор после Чехова // Сегодня.— 1931. 31 янв. (№ 31).— С. 2—3.*

¹⁰ *Тэффи. После юбилея.— С. 2.*

¹¹ Там же.

¹² *Ерофеев В. Розанов против Гоголя // Ерофеев Виктор. В лабиринте проклятых вопросов. М., 1996.*

¹³ Письмо от 28 декабря (1951) года.

¹⁴ *Тэффи. После юбилея... С. 2.*

¹⁵ *Розанов В. Опавшие листья. Короб первый // Розанов. О себе и о жизни своей.— С. 210.*

¹⁶ *Тэффи. После юбилея... С. 2.*

¹⁷ *Розанов В. Короб второй и последний // Розанов. О себе и о жизни своей.*

¹⁸ Струве П.Б. Большой писатель с органическим пороком // В.В.Розанов: Pro et contra. Книга 1. СПб., 1995.— С. 386.

¹⁹ Тэффи. После юбилея.— С. 2.

²⁰ Герцен А.И. Собрание сочинений в 30 томах.— Т. 8.— С. 148.

²¹ Возрождение.— 1931.— 20 дек.— № 2393.— С. 2.

²² Например: Покаянный день. Драматическая сцена в одном акте // Театр и искусство.— 1901.— № 51.— С. 955.— Подпись: Тэффи.

²³ См. об этом: Трубилова Е. Все о любви // Слово.— 1991.— № 9.— С. 24.

²⁴ Фатеев В.А. В.Розанов. Жизнь. Творчество. Личность.— Л., 1991.— С. 355.

О.Казнина
(Москва)

Н.А.ТЭФФИ И А.В.ТЫРКОВА-ВИЛЬЯМС: ИЗ ПЕРЕПИСКИ

Не занимаясь специально творчеством Тэффи, я натолкнулась на несколько связанных с ней эпизодов, изучая материалы фонда А.В.Тырковой-Вильямс в Бахметевском архиве (Нью-Йорк) и фонда Е.В.Саблина в Русском архиве Лидса (Англия). То, что я хочу предложить вашему вниманию,— это отрывочные материалы с комментариями, которые требуют дальнейших разысканий. Возможно, для этих разрозненных фактов найдется место в биографии Тэффи.

Как и многие писатели в эмиграции, Тэффи стремилась расширить круг общения с читателями и зрителями, используя свои связи в других центрах зарубежья. В 1927 г. она решила устроить свой вечер в Лондоне. Мысль о вечере подавала, видимо, ее знакомая артистка В.С.Чарова, которая работала в Лондоне в драматической студии Общества Северян и помимо актерской работы занималась постановкой спектаклей.

Для устройства вечера Тэффи решила обратиться за помощью к А.В.Тырковой-Вильямс. Тыркова жила в Лондоне с 1918 г. и находилась в центре политической и культурной жизни русской колонии в Англии. Как жена ведущего корреспондента самой крупной английской газеты "Таймс" Гарольда Вильямса, она имела широкие связи в английских кругах. В письме от 6 декабря 1927 г. Тэффи писала ей: *"Дорогая Ариадна Владимировна, обращаюсь к Вам с большой просьбой: я надумала устроить в Лондоне с помощью В.Чаровой свой вечер и думаю, что Вы могли бы мне очень в этом деле помочь. У Вас большие связи и знакомства. Интересно было бы в целях publicity заметить в "Times", которая, говорят, очень читается русскими. В.С.Чарова расскажет Вам наши планы и Вы наверно лучше меня знаете, что в этом смысле можно сделать."*

*Простите, что затрудняю Вас, но наше беженское положение очень настраивает к эксплуатации всяких возможностей*¹.

Русская колония в Англии знала и ценила творчество Н.Тэффи. Ее приезду в Лондон предшествовало несколько публикаций в английской печати. Одна из них появилась в 1922 г. в английской газете "Лондонский Меркурий" в серии статей под названием "Русские письма". Автором этой публикации был Д.П.Святополк-Мирский. Он писал: "Очень привлекательны, на мой взгляд, не претендующие на большую глубину книги писателей юмористов Тэффи и Аверченко. Из них двоих Тэффи более изысканна, ее отличает тонкий стиль и проникновенность, ее язык гибок и чист. Для ее юмора характерно чувство меры. Из живущих писателей она, пожалуй, ближе всех стоит к славным традициям старой русской прозы"². Позднее, в 1926 г. Мирский уделил внимание Тэффи в своей английской монографии по истории русской литературы, повторяя те же оценки, но с несколько другими акцентами. Он писал: "В творчестве Тэффи продолжают традиции русского литературного юмора. Ее юмор — тонкий, основанный на точном выборе деталей. Она ученица Чехова: в ней нет ничего грубого, ничего кричащего. <...> Тэффи изысканная и русская"³.

Об отношении лондонской русской колонии к Тэффи свидетельствует тот факт, что ее рассказы и сценки включил в свой репертуар Драматический кружок Общества Северян в Лондоне. Несколько рассказов и сценок было поставлено в 1931 г. под руководством артистки МХАТ Е.А.Корнаковой. Сценки Тэффи ставила и преемница Корнаковой Е.А.Сабурова-Бураковская, руководившая студией с 1932 г. Всего в кружке было поставлено 13 миниатюр и инсценировок Тэффи⁴.

Здесь необходимо сказать несколько слов об Обществе Северян и сибиряков в Великобритании (The North Russian Association Limited). Это была одна из самых крупных русских культурных организаций в Англии. Общество было основано в 1926 г. и со временем расширилось и укрепилось. В него входили и финансировали его русские промышленники, предприниматели, торговцы и банкиры из Сибири и с русского Севера, после революции осевшие в Англии. Душой Общества Северян был политик и публицист меньшевистского направления Анат. Вас. Байкалов. У общества была своя газета, освещавшая жизнь русской колонии в Англии.

В январе 1935 г. Общество приобрело дом, в котором был концертный зал на 300 человек. Днем в этом зале работала балетная школа Н.Г.Легата. В доме были также клубные комнаты, библиотека и три квартиры, которые сдавались всем желающим. В 1936 г. Общество насчитывало 107 действительных членов и 78 членов-соревнователей.

Среди инициаторов создания Общества была драматическая актриса Ю.С.Чмутина и ее муж А.Н.Чмутин, благодаря которым при обществе была организована драматическая студия. Ю.С.Чмутина до революции играла в Петербургском Народном Доме и провинциальных театрах. Драматическим кружком Общества Северян руководила в течение 12 лет. В этой студии собрались актеры и режиссеры МХАТ'а и других российских театров, среди них были и знаменитости (Е.В.Чаруская, А.А.Брей, артист студии МХАТ, Е.А.Брей, актер провинциальных театров; в театральной работе Общества участвовал М.Бахрушин. В спектаклях играла артистка с мировой известностью М.А.Крыжановская).

Кружком были поставлены драмы Пушкина, "Горе от ума" Грибоедова, пьесы Фонвизина, Гоголя, Островского, Лескова, Сухово-Кобылина, "Живой труп" Л.Н.Толстого. На сцене Драматического кружка ставилась не только классика, но и произведения современных авторов: М.Горького, В.Брюсова, Л.Андреева, А.Н.Толстого, В.Катаева, М.Зошенко, П.Романова, И.Ильфа и Е.Петрова, М.Алданова. Всего было поставлено 120 пьес 43 авторов. На первом месте по количеству спектаклей оказалась классика.

В отличие от других русских организаций, деятельность которых к середине 1930-х гг. угасла, Общество Северян в эти годы расширило свою культурную деятельность и начало издавать собственную газету "Русский в Англии". Газета выходила в 1936-38 гг. Одним из основных ее авторов был идейный лидер Северян А.В.Байкалов. В газете подробно освещалась культурная деятельность Общества, жизнь эмиграции и, в частности, жизнь русской колонии в Англии. Редакционный коллектив газеты считал, что эмигрантов разъединяет политика, а объединяет русская национальная культура. Издатели газеты ставили перед собой задачу привлечь соотечественников, независимо от их политических взглядов, к общей культурной работе. И хотя полного сближения даже на культурной почве не происходило, все же усилия Северян по сохранению в эмиграции русской культуры оставили замет-

ный след. В газете "Русский в Англии" сообщалось о постановках русской классики на английской сцене, о деятельности в Англии театральных режиссеров М.Чехова, Ф.Комиссаржевского, о балетных постановках М.Фокина.

В декабре 1936 г. газета "Русский в Англии" сообщала о вечере И.А.Бунина, а затем Н.Тэффи в Лондоне. Вечер Н.Тэффи с ее участием состоялся в субботу 28 ноября 1936 г. в концертном зале Общества Северян⁵. Вечер открыл лектор Лондонского университета Г.П.Струве. Докладчик отметил, что, по распространенному мнению, рассказы Тэффи принадлежат к разряду юмористических и веселых, но что в действительности ее талант охватывает глубоко трагические психологические темы. Она обратила внимание на детскую психологию, с ее бессознательной жестокостью и завистью. Струве изложил содержание нескольких рассказов и отметил их преемственность с классической традицией. Программа вечера была составлена из двух отделений: в каждом из них давался одноактный скетч и затем Тэффи читала свои произведения. Были поставлены: "Сватовство" и "Благотворительное заседание". Они были разыграны В.С.Чаровой и В.И.Тэйтом. Тэффи прочла свои рассказы: "Святая женщина", "Карп", "Подлецы-мужчины", "Стрелок" и некоторые другие. Вечер своего чтения Н.А.Тэффи повторила 1 декабря в Русском Доме.

Русский Дом представлял другой важный островок русской культуры в Лондоне. Он возник по инициативе бывшего русского поверенного в делах Е.В.Саблина и в начале 1920-х годов находился в помещении бывшего российского посольства. Скорее всего, этот вечер был устроен с помощью Тырковой, которая в русской колонии в Лондоне была правой рукой Саблина. В отличие от Общества Северян, в которое входили политики из меньшевиков и эсеров, банкиры, дельцы и торговцы, Русский Дом собирал более консервативную часть русской эмиграции: там появлялись представители аристократии, монархисты, кадеты, проводили свои собрания младороссы, большинство из которых склонялось к монархизму. Но если в 1920-х годах Общество Северян и Русский Дом противостояли друг другу, то к середине 1930-х годов острота этого противостояния сгладилась. Многие известные эмигранты бывали и там и там, например известный публицист И.В.Шкловский, а также работавший в Лондонском университете Г.П.Струве. Русские писатели, приезжавшие в

Лондон, стремились устроить два вечера: и в Русском Доме и в Обществе Северян — чтобы оправдать свои расходы на поездку в Лондон. Два вечера провели в Лондоне И.Бунин, М.Цветаева, В.Набоков. Естественно, что и Тэффи обратилась за помощью к Тырковой и Чаровой, чтобы устроить два концерта.

Саблин вспоминал о выступлении Тэффи в Русском Доме в связи с устройством вечера В.Набокова в письме к нему от 2 февраля 1937 г. Он писал: *“Дорогой Владимир Владимирович! С большим удовольствием помогу Вам устроить Ваше второе выступление в Лондоне и предоставляю в Ваше распоряжение мой дом, известный здесь под названием Русского Дома. Мы можем удобно посадить сто человек, а потеснившись — еще человек пятьдесят. Недавно такой вечер у нас устраивала Тэффи и результаты получились хорошие”*⁶.

Тыркова и Саблин пытались помочь Тэффи в трудные для нее годы. В письме от 7 августа 1939 г. из Медона А.В.Тыркова просила Е.В.Саблина собрать средства на санаторий для больной писательницы. Саблин отвечал, что русская колония в Лондоне переживает кризис: “У нас духовенству не плачено”, — писал он. И тем не менее он обещал: “Подумаем о Тэффи, которую любим и помним”. По всей видимости, какие-то средства собрать удалось. 18 ноября 1939 г. Тэффи поздравила Тыркову с 70-летием. Она писала: *“Дорогая Ариадна Владимировна! Очень счастлива, что узнала Ваш адрес и могу выразить Вам мои пожелания и главное мое постоянное, многолетнее преклонение перед Вашей удивительной личностью. Вы самая умная, самая талантливая и самая сильная духом женщина, которую довелось мне встретить на моем жизненном пути. Так просто и искренно высказывать это как-то не принято в обычных условиях нашего быта, но вот пользуюсь днем Вашего семидесятилетнего юбилея, когда Ваши почитатели имеют право подвести некоторый итог своего к Вам отношения. Я и пишу Вам и прошу верить в искренность моих слов — я ведь не очень щедра на восторги — и прошу помнить, что Ваша жизнь мне дорога и ценна и что я Вас люблю”*.

В более поздние годы между Тырковой и Тэффи возникли разногласия по поводу отношения с “советскими”. Эмигрантские слухи донесли до Тырковой сведения о “покраснении” Тэффи, о том, что она собиралась взять предложенный советским посольством паспорт. В одном из своих выступлений в печати Тыркова упомянула об этом, не выяснив пред-

варительно всех обстоятельств с Тэффи. Тэффи была расстроена тем, что Тыркова поверила слухам и пыталась их опровергнуть в письме к ней от 21 января 1947 г. *“Вы меня очень огорчили,— писала она,— Откуда все это? С чего Вы взяли? Я говорю о моем “покраснении”. Мне очень лестно, что Вы находите меня умнее Бердяева, но я понимаю, что говорите Вы это не в мое прославление, а в унижение Бердяева. Мое отношение с советскими таково: посольство посылает мне и Бунину приглашения на все пышные приемы и рауты, я ни на одном не была. У меня был Симонов (поэт) и у Бунина тоже. Очень убеждал нас вернуться. Мы не вернулись и не обещали вернуться”*. Тэффи писала, что сколько ей ни предлагают участвовать в просоветских газетах, она не соглашается. Тэффи упрекала Тыркову, что при их дружеских отношениях она не нашла возможности поговорить с ней лично, прежде, чем писать о ней в газете. Тыркова ответила на это письмо, однако в их отношениях, видимо, осталась трещина.

Это самые общие контуры “английского” эпизода биографии Тэффи, раскрывающего ее отношения с Тырковой-Вильямс, однако исследователям предстоит еще многое прояснить.

¹ Тэффи Н.А. Письмо к А.В.Тырковой от 6 декабря 1927 г. — Columbia University. Rare book and manuscript library. Bakhmeteff Archive. A.V.Tyrkova Coll. Cataloged Correspondence. Box 3.

² Цит. по кн.: D.S.Mirsky. Uncollected Writings on Russian Literature / Ed. with an Introd. and Bibliography by G.S.Smith.— Berkeley, 1989.— P. 83.

³ Мирский Д.С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 г. / Пер. с англ. Р.Зернова.— Лондон: Overseas Publications Interchange, 1992.— С. 631.

⁴ Байкалов А. Наши достижения. Из деятельности Общества Северян // Русский в Англии.— 1938.— 3 августа.— № 14 (62).— С. 4—5.

⁵ Русские в Англии. Вечер Н.А.Тэффи // Русский в Англии.— 1936.— 16 декабря.— № 23.— С. 1.

⁶ Саблин Е.В. Письмо к В.В.Набокову от 2 февраля 1937 г.— Columbia University. Rare book and manuscript library. Bakhmeteff Archive. E.V.Sablin Coll. Cataloged correspondence. Box 1.

Э. Нитраур
(Вирджиния, США).

ТЭФФИ И АЛДАНОВ

(по материалам Бахметевского архива)

Переписка Марка Александровича Алданова и Надежды Александровны Тэффи, хранящаяся в Бахметевском архиве (Архив русской и восточноевропейской истории Колумбийского Университета, Нью-Йорк, США), охватывает период с 1945 по 1952 год¹. Последнее письмо Алданова датировано 23 сентября 1952 года. А ниже — приписка автора от 13 октября того же года: “На это письмо уже ответа не было. Н.А. скончалась 6.X.52. После этого моего письма я написал ей еще открытку из Капри, которая, верно, пришла после ее кончины. М.А.”.

В переписке этими двумя известнейшими литераторами русской эмиграции обсуждаются самые разные темы: политика, социальные проблемы, быт, философия, здоровье (собственное и своих друзей), мелкие житейские проблемы и, конечно, литература.

Ценность этих писем, на наш взгляд, не только в том, что это уникальный документ, свидетельство о жизни и творчестве Тэффи, Алданова и других русских эмигрантов. Переписка интересна не только в историко-культурном — в историко-литературном плане, в частности. Василий Розанов (в одном из писем Тэффи к Алданову, кстати, упоминаемый) заметил в “Опавших листьях”, что частные письма — это “литература, прекраснейшая литература”². И эта переписка подтверждает его правоту. Письма эти — замечательное произведение эпистолярного жанра, особенно те, что принадлежат перу Тэффи: ироничные, остроумные, полные афористических формулировок и шуток (порой весьма грустных): “Здоровье мое в этом году несколько лучше, чем в прошлом. Целую неделю ела по вечерам огурец и вдруг прочла, что это настолько по-

лезно, что дает возможность дожить до 120 лет. Я страшно испугалась, и, конечно, огурец бросила. Ужас какой!"; "А сейчас, дорогой друг, по совету Ивана Алексеевича посылаю вам мое посмертное произведение "Саул" для Вашего толстого журнала (мертвые сраму не имут, но гонорар получают)"; "Я уже бросила лекарства, доктор от меня сам сбежал (и умно сделал, раз помочь нельзя). В перспективе St.Genevieve de Bois — ужаснее чего только рак желудка, но не исключена возможность все это соединить вместе для полного grand guignol'я".

Чем еще интересны эти письма? А тем, что некоторые высказывания корреспондентов разбивают стереотипы, сложившиеся в процессе изучения литературы русского зарубежья. Несколько неожиданно читать такие, например, строки: "Я часто, очень часто и очень радостно вспоминаю первые годы нашей эмиграции, о которых Вы так ласково напомнили, — сердечно благодарю Вас" (Тэффи). Или такие: "Помните, когда мы с Вами и Иваном Алексеевичем обедали в Морском Собрании, Вы мне сказали, что лучшее время Вашей жизни — это первый период эмиграции (то есть, то время, когда мы так часто встречались с Алексеем Толстым). Я тогда был поражен Вашими словами: ведь до революции Вас действительно "носила на руках" вся Россия. А может быть, Вы были и правы? Во всяком случае и я с большой радостью вспоминаю о том времени" (Алданов).

Таким образом, мы видим, что переписка может представлять большой интерес как для специалистов по литературе русского зарубежья, так и для более широкой читательской аудитории.

Мы остановимся прежде всего на литературном аспекте этой переписки. Иными словами, мы постараемся обратить внимание на литературные оценки Тэффи, ее суждения о произведениях и личностях ее современников и предшественников. Такой подход нам представляется весьма продуктивным, поскольку, как известно, литературные симпатии и антипатии говорят об авторе не меньше, чем многотомные монографические исследования. Не случайно выпускаются лекции В.Набокова или же сборники "А.М.Горький о литературе", "В.В.Розанов о литературе" и т.д.

В своих литературных оценках Тэффи была порой весьма строга. Видимо, это и позволило Алданову назвать Тэффи "злой писательницей", на что сама Тэффи пыталась возра-

жать: “Надеюсь, вы не гневаетесь на меня за то, что я назвал Вас “злой писательницей” (Алданов).— “Чрезвычайно вы меня озадачили словами, что я “злой писатель” (Тэффи). “Вы называли меня злым писателем. И я протестовала. Сколько я получала восторженно-умиленных писем от читателей. Мне недавно писали из Туниса: “Я воспитывала свою дочь по Вашим рассказам, чтобы она была веселая и нежная”. Получала нежные письма от умирающих старух, благодаривших именно за нежность; от уходивших на войну. У меня рядом с уродами всегда есть и “жертва”, от них страдающая, есть просвет, голубой кусочек неба» (Тэффи).

Однако иные отзывы Тэффи о своих современниках заставляют согласиться с мнением Алданова: “Ремизов тихонько выдаивает благодетелей, любящих язык Аввакума с горошком”; “Ремизов, пользуясь плохой осведомленностью Фордов, продал им свою старую книгу “Оля”, присоединив к ней все, что написал о смерти Сергея Павловича, тоже напечатанное, кажется в “Новоселье”. Но что он пишет в “Новом Русском Слове”, мне искренно стыдно читать. Не может здоровый взрослый человек так измываться над читателем. Я читатель опытный и [то] должна иногда три раза перечитать фразу, чтобы понять, что именно он хочет сказать. Между прочим, протопоп Аввакум, как однажды высказался Адамович, здесь и не ночевал. Ведь этот бесстыдник сознательно пишет ерунду”; «Форд прислал мне книгу Ремезова (так у Тэффи — Э.Н.) с напечатанным пожеланием прислать экземпляр моего отзыва об этой книге. Я писать отзыв к ней отнюдь не собираюсь, и книга мне совсем не понравилась. Это перепечатка его старого скучного романа “Оля”. Даже Аввакума в нем нет, дающего все раздражающий перец общему пойлу. Мне его “Подстриженные глаза” понравились, но то, что он печатает в “Новом Русском Слове”, прямо даже удивляет. Моя старая няня сказала бы, “что с цепи сорвавши”».

Не менее резки отзывы о Шмелеве и Зайцеве: “Я не помню, какую именно ерунду Вам писала, но помню, что иступленные вопли Шмелева ассоциировались у меня с картиной Сурикова “Боярыня Морозова”, которую в дровнях везут на казнь, а она подняла двуперстный крест и хрипит: “Сим креститесь”. Шмелев очень хорошо описывает, как жрали осетрину великим постом, и любители Шмелева (и осетрины), вздыхая, говорят: “Вот это было истинное благочестие”; “Ржевский привез мне номер “Граней”, где есть маленькая

рецензия (очень милая) о моей книге — о “Радуге”³. Журнал мне понравился, но они плохо разбираются в наших ценностях. Очень внимательно разбирают совершенно дурацкий роман Берберовой⁴ и называют Зайцева великим мэтром. Очень все-таки приятно, что автор статьи (Ник. Андреев) одернул Зайцева, очень неудачно унизившего Пушкина”.

Интересно, что порой писательница весьма критически отзывается и о своих собственных произведениях (см. выше ее характеристику пьесы “Саул”): “С испанской штукой трагедия⁵. Написала. Устала. Неделью пролежала. Перечитала — срам! Такой ужас, что приходится все писать заново!!! Так скверно я еще никогда не писала. Словно “Чижика” одним пальцем, да еще с чувством. Дожить до такого позора!”; “Я стала бездарна и к тому же не обладаю потребностью писать, как все прочие бездарности наши”.

Безусловно хорошо Тэффи пишет о произведениях своего адресата: “Вы и представить себе не можете, дорогой мой друг, Марк Александрович, какую огромную радость доставил мне ваш подарок, Ваш **замечательный** роман “Истоки”. Думаю о нем всегда с этим прилагательным. И как, значит, это правильно: Иван Алексеевич, который всегда находит самые меткие и точные определения, когда я сказала ему, что читаю “Истоки”, восторженно сказал: “Замечательный роман”; “Вчера был у меня племянник Миша Жибер (сын сестры Мирры Лохвицкой) и с таким, доходящим до муки, восторгом говорил о Вас, что пришлось дать ему прочесть “Истоки”; “Валя, как Вам известно, пламенная Ваша поклонница. С восторгом читала “Истоки” и увезла их с собой в Лондон, чтобы угостить ими своих польских друзей”; “О Ваших “Истоках” очень много говорят. Да и правда — книга замечательная. Бунин говорил, что многим страницам в ней Толстой бы позавидовал”.

Кстати, о Буине. Автор этот упоминается в переписке довольно часто. Интересно, однако, что собственно произведения Бунина Тэффи никак не оценивает и не анализирует. На наш взгляд, объясняется это тем, что для Тэффи Бунин — абсолютный литературный авторитет, гений, и оценивать его тексты в частном письме для Тэффи так же бессмысленно, как и произведения Льва Толстого или Пушкина. Нам известен один печатный отзыв Тэффи на произведения Бунина — апологетическая рецензия, написанная ею на книгу избранных стихов будущего нобелевского лауреата. Цитаты из нее

полностью подтверждают наше предположение: “Из драгоценного ларца своего таланта он холодно и мудро берет то, что ему сейчас нужно. И радость, которую дает нам его творчество, такая, какая бывает у любителя редкостей, которому покажут сокровище тончайшей работы. В “Избранных стихах” Бунина (как и не в избранных его стихах) всегда, в каждой строфе вы найдете такое слово или такой образ, который восхищает своей необходимостью”⁶.

Упоминает Тэффи в переписке и другого гения русской прозы — Набокова. “Интересна ли книга Сирина о Гоголе? Думаю, что он может сказать много нового”. Алданов ответил на это следующей репликой: “Книга Сирина написана блистательно, как все, что он пишет. Но многое в ней о Гоголе уже было сказано Мережковским, Белым и другими”. О Набокове Тэффи во всей переписке упоминает лишь однажды. Думается, это не случайно. Набоков, видимо, был малоинтересен Тэффи как художник. Слишком сильно отличаются эти авторы в поэтике и в судьбе. Интерес Тэффи к Набокову обусловлен исключительно его знаменитой книгой о Гоголе, которым Тэффи весьма серьезно интересовалась в последние годы жизни. Это нашло серьезное отражение в ее переписке с Алдановым. «Я долго не отвечала Вам, п.ч.— представьте себе! — с головой ушла в Гоголя! И кончилось дело тем, что я оправдала всех его чудовищ, найдя их самыми пошлыми и плоскими, но тем не менее самыми нормальными и естественными людьми. Все они живы, и в жизни вызывают такое же отвращение и страх, как и “Мертвые души”».

Многие высказывания Тэффи о Гоголе соотносятся с последним ее произведением, опубликованным при жизни писательницы,— эссе о Гоголе “После юбилея (Отрывки впечатлений и разговоров)”. Достаточно сравнить два фрагмента. “Наступают гоголевские дни. Все готовятся. Читают его и о нем. Получила письмо от Адамовича из Манчестера. Читает Вересаева “Гоголь в жизни”. Советует непременно прочесть. “Вы увидите, какой это был отвратительный человек”. Все гоголеведы, начитавшись до отвала, в один голос говорят (цитируя литературные верхи) — человек талантливый, гениальный, но глупый и мерзкий. Его сексуальная жизнь — загадка. Поэтому все догадываются.— Некрофил.— Откуда Вы это взяли? — А Хома Брут нашел, что панночка в гробу была красавицей.

Воображаю, какую ахиною понесут наши догадливые поэты. Что вообще писалось о Пушкине в его юбилейные дни? Французы хихикали. “С’эте ле руа дэ кокю”. Будь Пушкин жив, ему пришлось бы вызвать на дуэль всех его почтивших”, — пишет Тэффи Алданову.

А вот фрагмент из ее эссе: “Конечно, наши пушкиноведы усердно писали именно о том, о чем Пушкину не хотелось бы слышать, за что он пошел на дуэль и заплатил жизнью. Французы любезно спрашивали: “Votre Poushkin? Le roi de cocus?”

* * *

“Из разговоров:

— Гоголь некрофил.

— Откуда вы это взяли?

— Очень хорошо описывает мертвую панночку ведьму.”⁷

Помимо этого Тэффи довольно интересно анализирует в переписке некоторые произведения Гоголя: “Мертвые души”, “Старосветских помещиков”, “Тараса Бульбу”, “Портрет”. Алданов писал Тэффи: “Так вы все погружены в Гоголя? Что ж, это большое наслаждение. По-моему, лучше всего “Мертвые души” и “Старосветские помещики”, а хуже всего “Тарас Бульба”, где почти все фальшиво и даже не очень талантливо. У меня в “Истоках” Мамонтов говорит, что хохол Гоголь неизмеримо лучше писал великороссов, чем хохлов: Ноздрев верх художественного совершенства. Коробочка тоже (и оба, назло Белому, Мережковскому и другим (метафизикам), даже без малейшего шаржа). А Тарасы, Остапы, Андреи не слишком ценны ни в “реальном” смысле, ни в “метафизическом”. Вы скажете, что старосветские помещики тоже хохлы. Только по месту жительства, а то в них ничего хохлацкого нет, они могли бы быть и костромскими помещиками. И еще скажу, в “Мертвых душах” все “положительные герои” противны, но все “отрицательные”, по-моему, на редкость милы и уютны, хоть и взяточники. Да я с наслаждением пожил бы в их обществе! И сам Гоголь их любил, хоть “обличал”. Писатель же он был, конечно, несравненный”.

Тэффи отвечала Алданову: “Да, вы правы, “Мертвые души” гениальны, и все, не только Ноздрев и Коробочка, но и Собакевич (мой фаворит), и Манилов, и даже Плюшкин — все живые, все без шаржа и без черта и без метафизики. Метафизика напущена в “Портрете”, написанном, по-моему, в

сотрудничестве с Даманской⁸. Конечно, он это писал с намеком на себя, но, право, лучше бы не писал и не намекал.

Насчет “Тараса” с Вами не согласна. Это было его любимое детище, и писал он его в таком буйном восторге, так сам был охвачен, что порою даже не сознавал, как пишет, иногда бросал даже не те слова, не мог выбирать и раздумывать. И это захватывает и читателя. Перечитайте описание степи. Понимаешь, почему он захлебнулся под конец мальчишеским воплем: “Черт возьми, степи, до чего вы хороши”. Вся вещь выдумана, вылеплена, раскрашена и брошена читателю “с пылу горяча”. Кажется, будто Гоголь весь дрожал и подпрыгивал, когда ее писал. Пусть будет “для юношества”, но моя тринадцатилетняя душа (определение Сологуба⁹) пирует вовсю.

Вы правы. Старосветские помещики не хохлы. Маниловы это те же супруги, только моложе, немножко пообразованнее и побогаче. Та же доброта, глупость, гостеприимство — все. Только описаны с усмешкой и недоброежелательством, а те с умилением”.

Однако, повторим, не только в этом заключается ценность хранящихся в архиве документов. Тэффи в своих письмах к Алданову упоминает более 80 литераторов: классиков и современников, русских и зарубежных. Мы видим, что письма могут служить очень ценным материалом для исследований по самым различным темам: “Тэффи и Гоголь”, “Тэффи как литературный критик”, “Тэффи и писатели Ди-пи”, и несомненно заслуживают скорейшей комментированной публикации и введения в научный оборот.

¹ Автор работы благодарит Архив русской и восточноевропейской истории Колумбийского Университета за любезно предоставленную возможность опубликовать отрывки из переписки Н.А.Тэффи и М.А.Алданова. В коллекции Архива хранятся письма Алданова: Columbia University Libraries, Bakhmeteff Archive. Ms Coll Aldanov; Teffi, Nadezhda Alexandrovna. Carbons of letters from Mark Aleksandrovich Aldanov to Teffi, 1945-1952: 41 letters; письма Тэффи: Columbia University Libraries, Bakhmeteff Archive. Ms Coll Aldanov; Teffi, Nadezhda Alexandrovna. v.p., n.d. To Mark Aleksandrovich Aldanov 24 a.l.s. And Columbia University Libraries, Bakhmeteff Archive. Ms Coll Aldanov; Teffi, Nadezhda Alexandrovna. v.p. 11 Oct. 1948 — 22 June 1952 and n.d. To Mark Aleksandrovich Aldanov 5 a.l.s. 10 t.l.s. 1 a.p.c.s.

² Розанов В.В. Опавшие листья: Короб второй и последний. Цит. по: Розанов В.В. О себе и о жизни своей.— М., 1990.— С. 234.

³ Ржевский Л. Жизнеутверждающее мастерство // Грани.— 1951.— № 14.

⁴ Роман Н.Н.Берберовой “Мыс бурь” публиковался в №№ 24—27 “Нового Журнала” в 1950—1951 гг.

⁵ Тэффи имеет в виду свою статью о романе М.Сервантеса “Дон-Кихот”, которую она писала для сборника произведений русских писателей-эмигрантов, готовившегося к изданию в Испании. Была ли опубликована эта работа Тэффи и вышел ли сборник, установить не удалось.

⁶ Тэффи. По поводу чудесной книги: И.А.Бунин. “Избранные стихи” // Иллюстрированная Россия.— 1929.— 29 июня.— № 27.

⁷ Тэффи. После юбилея. (отрывки впечатлений и разговоров) // Новое Русское Слово.— 1952.— 19 марта.

⁸ Имеется в виду Даманская Августина Федоровна (1885—1959) — третьестепенная эмигрантская писательница.

⁹ См. об этом: Тэффи. Федор Сологуб // Тэффи. Смешное в печальном.— М., 1992.— С. 430.

В.Н.Терехина
(Москва)

Н.А.ТЭФФИ И М.А.ДРИЗО: ОПЫТ СОВМЕСТНОЙ СЦЕНОГРАФИИ

Карикатурист Михаил Александрович Дризо (1887—1953) был широко известен среди российских эмигрантов как автор сотен оригинальных, остроумных рисунков и подписей, которые на протяжении тридцати лет появлялись в газетах “Руль” (1923—1930), “Возрождение” (1925—1930), “Последние новости” (1930—1940), в журнале “Иллюстрированная Россия”, в семнадцати французских изданиях. Точнее, все знали его короткий и довольно прозрачный псевдоним, образованный по первым буквам имени,— МАД, неизменный и в латинской транскрипции. Одно из свидетельств своей популярности — письмо читателя,— Дризо получил в редакции “Иллюстрированной России” в июне 1929 года:

“Простите, что пишу без обращения — не знаю не только Вашего имени и отчества, но даже фамилии. А пишу то, что давно-давно хочется Вам сказать: какой Вы замечательный талант, какой блеск и какая беспощадная умница и как я рад, что Вы есть у нас (помимо даже всяческих политических пристрастий) и как дивлюсь, что все как-то все-таки равнодушны к этому (хоть и отдавая дань Вашему таланту). Позвольте от всей души позжать Вашу руку — и да сохранит Вас Бог!

Ив.Бунин”.

Не только Иван Бунин, но и Александр Куприн, Марк Алданов с одобрением отзывались о творческой активности Михаила Дризо. О том же говорится и в открытке Надежды Александровны Тэффи, хранящейся в фонде М.А.Дризо в Бахметевском архиве Колумбийского университета:

“Милый Mad!

Сердечно благодарю Вас за Ваш рисунок из альбома. Теперь, если можно, Ваш талант нравится мне еще больше.



Сколько остроумия и в рисунках и в тексте! Любой фельетонист позавидует Вашим legends”.

Похвала “королевы юмора” значила для Михаила Дризо особенно много. Он был на пятнадцать лет моложе Тэффи, но уже в 1910-е годы успел привлечь к себе внимание петербургских журналистов и хранил как реликвию записку Аркадия Аверченко от 6 марта 1912 года: “Очень желаю встретиться с Вами на суровых страницах “Сатирикона””.

Михаил Дризо был из того поколения одесситов, которое прославилось в самых разных областях как в Советской России, так и за ее пределами. Окончив реальное училище и юридический факультет Новороссийского университета, юноша предпочел адвокатской карьере не слишком уважаемый труд газетчика. Еще студентом он начал сотрудничать в “Одесских новостях”, “Одесском листке”, “Южном обозрении”. Редактор “Южной мысли” Л. Камышников вспоминал, как в 1908 году, в тот самый день, когда прославленный Уточкин принес в редакцию свою статью о полете, молодой студент со смущением предложил посмотреть его работу: “Это была карикатура на Уточкина и очень удачная. Карикатура была помещена вместе со статьей Уточкина в том же номере “Южной мысли”. Так рисунки и остроты вошли в повседневную жизнь одесситов, появились в столичной печати. Его политическая позиция не оставляла сомнений в том, что художнику не по пути с большевиками: карикатуры на Ленина он начал публиковать в дни прибытия вождя революции в запломбированном вагоне, задолго до появления первых фотографий. Эвакуировавшись в 1919 году в Константинополь, М.А. Дризо переехал в Берлин, а затем в Париж. Постепенно в пестрой эмигрантской прессе определилось особое место МАДа среди таких художников, как Реми, М. Линский, Ю. Черкесов. “Строгий, прямолинейный, последовательный в своем упрямом гневе, несущий во всем своем творчестве оттенки высокомерия”, — так характеризовал его земляк, ведущий журналист рижской газеты “Сегодня” Петр Пильский, вспоминая в связи с этим классиков сатирического жанра: “талантливое, мрачного и тяжелого Щербова, гатчинского отшельника, и злого, ехидного обличителя Радакова”.

Действительно, “сатириконская” традиция по-прежнему была особенно близка Михаилу Дризо в ее политической и антимещанской направленности. Он не ограничивался ней-

1
Дядя - старейшина ^{на неволе} Оршадская,
девушка Дима Михайловна, но не
одна и другая

У Димы камыль ибуль французская
"французская" камыль ибуль французская

Труно-зависимая Сараевская на им-
перию контора, убуль французская
вечность и политический французская
и французская камыль ибуль французская

Всем известно как они ибуль
французская камыль ибуль французская
ибуль французская камыль ибуль французская

Н.Н. Заретков очень интересуется
как известно к нему убуль французская
камыль ибуль французская камыль ибуль французская

Всем известно как они ибуль французская
камыль ибуль французская камыль ибуль французская

Мамин Мамин

тральными, “проходными” темами, подмечал то, что порой скрывалось в тени газетных сообщений. “Это не карикатура, а натура”,— говорила Екатерина Кускова, построившая одну из своих статей на сюжете рисунка МАДа: “Недавно талантливый МАД в карикатурном виде изобразил заботы советской власти о населении:

— Советское правительство выписало из-за границы хлеб...

— Скоро оно начнет выписывать оттуда воду”.

Уже в 1933 году МАД нашел выразительный, точный образ Гитлера и последовательно разоблачал фашистский режим, уравнивая его по многим позициям со сталинским тоталитаризмом. В одном из сюжетов его герои ведут дружескую беседу: “Нас сравнивают с гангстерами... Какой абсурд! Гангстеры свою карьеру кончают в тюрьме, а мы ее там начали...” В карикатуре “№ 1 и № 2” Дризо нарисовал Геббельса, говорящего Гитлеру: “Мой фюрер, Сталин подкапывается под Вас: ему не нравится, что общественным врагом № 1 считают Вас, а не его”. Художник блестяще владел жанром миниатюры, вмещая в рамки газетной однодневки серьезные проблемы. Так, на рисунке “Иностранцы в Германии” посетитель книжного магазина, где висит портрет Гитлера, спрашивает: “Я ищу слово “цивилизация”, но не нахожу его в немецком словаре.— Это последнее издание,— поясняет продавец.— Вам нужен словарь, изданный до 1933 года”. Некоторые остроты МАДа расходились анекдотами, их повторяли как последние новости. Вот Геринг, безмерно толстый, самовлюбленный, с маршалским жезлом в руке, а за спиной разговор: “Эрзац фельдмаршала...— Единственный эрзац, в котором есть жир”.

Именно это отточенное с годами мастерство краткой, меткой афористичной характеристики персонажа, умение через внешние проявления, гротескные детали облика раскрыть индивидуальные и типологические черты, внимание к сюжету и диалогу помогли Михаилу Дризо в его единственной театральной работе — оформлении пьесы Н.А.Тэффи “Ничего подобного” в марте 1939 года.

Пьеса строилась на незатейливой истории с неожиданным приездом американского родственника Адама Мурзина в маленький французский городок, где обитают русские эмигранты. Считая всех американских дядюшек миллионерами, родственники торопятся завоевать расположение Адама, но тот притворяется нищим, находит себе невесту, безразличную к

богатству, и увозит ее на личном самолете на глазах обезумевшей от зависти толпы. Это была комедия нравов, сатирический водевиль, в котором каждый герой должен быть легко узнаваем, иметь “зрительный паспорт” наряду с речевым. Это прекрасно понимал Н.Н.Евреинов, режиссер с мировым именем, ставивший пьесу Н.А.Тэффи в русском театральном коллективе Парижа.

В фонде М.А.Дризо в Бахметевском архиве хранятся 10 рисунков, изображающих персонажей пьесы, два письма Н.Н.Евреинова и три письма Н.А.Тэффи, которые иллюстрируют процесс совместной разработки сценографии спектакля. Приводим полностью письмо Тэффи, существенно дополняющее представление о героях произведения:

“Дорогой Михаил Александрович,

Вы меня спрашивали о типах в моей пьесе. Как раз говорила об этом и с Евреиновым. Вы правы — американцу хорошо дать круглые очки с черными ободками. Седоватые виски и очень румяную рожу. В последней картине нарядите его в клетчатую кепку, клетчатые очень яркие носки, штаны, гольфы и безумного цвета галстук — какие-нибудь полосы зеленые и оранжевые и что-нибудь в этом роде. Сапоги с квадратными носами, желтые. В зубах трубка. Вместо галстука можно шарф.

Николая я переделала из часовщика в монтера, чинящего велосипеда. Он недавно приехал из Сов<етской> России. Может быть, сделать его рыжим, такие бывают оболтусы с челкой на лбу.

Клоб, восторженный интеллигент, непременно вихрастый, запускающий в шевелюру всю пятерню. Может носить пенсне. Галстук на боку.

Буковайло, как Вы говорили, обстрижен ежиком, с усами, блондин, в целлулоидовом воротничке.

Яков степенный, но не старик, с бородкой, может быть плешивым, но не обязательно.

У Густа какая-нибудь жилетка “фантази”, галстучек пестренький.

Бруно — завитой барашком, на мизинце колечко, губки бантиком, галстук поэтический, фуляровый, с развевающимися концами.

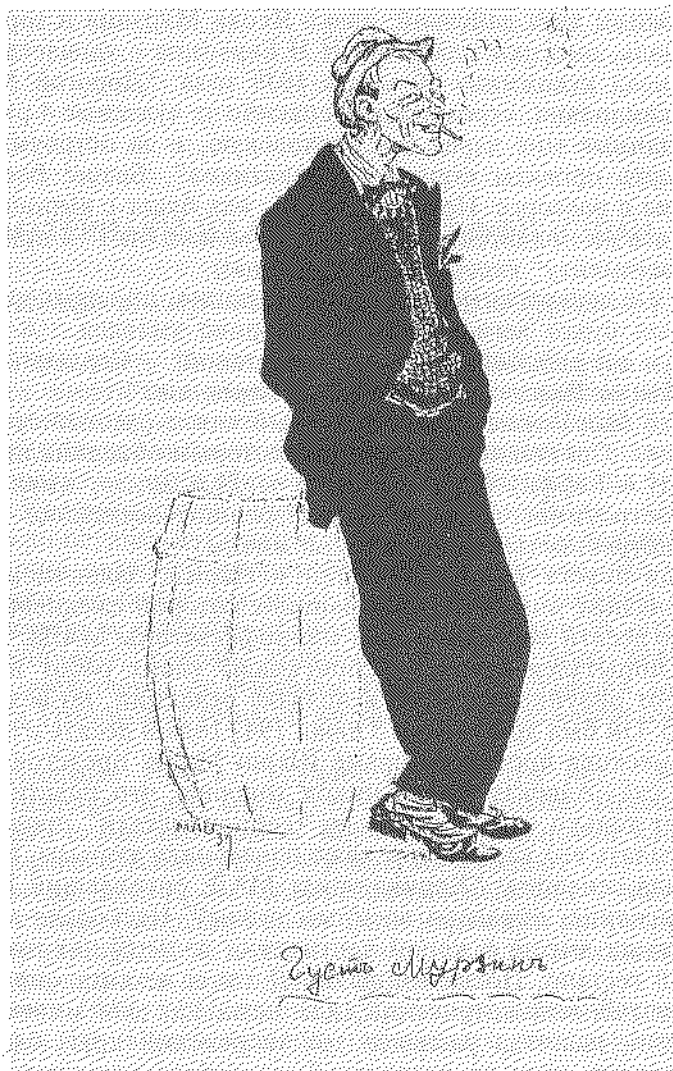
Вот приблизительно, как они мне представлялись. Но Ваша фантазия, конечно, даст больше.

Н. Н. Евреинов очень просит Вас позвонить к нему утром пораньше. Хочет побеседовать.

Шлю Вам самый сердечный привет.

Ваша Тэффи”.

Подробная проработка изобразительного ряда пьесы выявила и углубила очевидное совпадение взглядов драматурга и художника. Тэффи была к тому времени на вершине славы. “Моя карьера была сделана очень быстро,— писала она в автобиографии,— мои книги печатались в нескольких издательствах, пьесы не сходили со сцены, шли по всей России, даже во времена большевизма”. В отличие от нее МАД впервые столкнулся с театральной спецификой и помощь Тэффи, ее одобрение и советы были как нельзя кстати. Так, Н. Н. Евреинов в письме от 12 марта 1939 года, обсуждая декорации к спектаклю, заметил, что Тэффи в восторге от костюмов. Несомненно, в эскизах Михаила Дризо воплотились прежде всего конкретные, ясные и оправданные предложения Тэффи. Так, “американец” Адам Мурзин отличается “иностранный выправкой”, он “подчеркнуто сдержан”, а типичный по европейским представлениям костюм янки несколько “обтрепан”. По ходу пьесы зажиточному лавочнику Якову Мурзину приходит письмо от Адама “из Нью-Йорка, из “Астории””, самого роскошного отеля в Америке, отчего и возникает версия о миллионах. Но приехавший родственник уверяет корыстных обывателей, что был лишь рабочим в богатой гостинице, и только в финале вновь превращается в недоступного, улетающего навстречу благополучию, миллионера. Таким образом, Дризо, опираясь на описания Тэффи, должен был показать несколько шаржированный облик героя и, по существу, воспроизвести те газетные клише, в создании которых МАД деятельно участвовал. Столь же функциональны были и костюмы лавочника или интеллигента, вынужденного рекомендовать: “Не Клоп, а Клоб...” Из череды персонажей с четким амплуа выделяется Густ Мурзин, “суетливый хлопотун”, который признается в своей слабости: “Люблю дурить!” На эскизе он более похож на реального человека, чем на карикатуру и напоминает одессита, озорно наблюдающего за происходящим вокруг. Тем не менее, среди в общем положительных рецензий на спектакль было ироническое упоминание о “мордовских мордах”, попавших на сцену из карикатур МАДа.



Кроме эскизов костюмов Михаил Дризо выполнил проект декорации двух действий: лавка Якова Мурзина и городская площадь, рисунки плакатов. Н.Н.Евреинов с удовлетворением писал художнику 30 марта 1939 года: "Дорогой Михаил Александрович, огромное спасибо за чудесные 4 рисунка, переданные мне через В.А.Греловскую, и за остроумные на редкость проекты стенных "плакатиков". Bravo! Все наши актеры в восторге. Не знаю только, как будет с выполнением их и все ли придется использовать; (можно бы 1—3 приколоть к "постаменту" кассы Якова Мурзина!).

А я с воскресенья репетирую в grippe, при температуре в 38; как будто легче стало, но здорово умаялся... А бедная Тэффи все еще болеет! Что за март такой! — Сердечный привет Вам от Вашего поклонника Н.Евреинова".

Это был последний театральный сезон русской труппы в Париже. Спектакль, в работе над которым объединились усилия Н.А.Тэффи, Н.Н.Евреинова и М.А.Дризо, имел успех, ибо остроумное, веселое, яркое зрелище оставалось насущной потребностью эмигрантской жизни.

Год спустя фашисты вошли в Париж, закрылась газета "Последние новости", на страницах которой ежедневно в течение десяти лет появлялись микрофелъетоны МАДа. Художник попытался сохранить оригиналы своих работ и около трехсот рисунков спрятал в подвале редакции, но безрезультатно. Он был арестован 15 июля 1942 года и десять с половиной месяцев провел в тюрьме Шерш-Миди: предстоял военный суд. Адвокат Стрельников говорил, что спасти Дризо может только чудо, поскольку "доброжелатели" продолжали присылать его карикатуры даже начальнику тюрьмы. Но произошла сенсация: "Карикатурист МАД, рисовавший Гитлера на виселице, оправдан военным судом!" Несколько месяцев художник вместе с женой прятался от дальнейших преследований гестапо. После войны МАД так и не смог оправиться от полученных потрясений, для него, как для многих эмигрантов, навсегда распался тот творческий круг, одним из счастливых звеньев которого была работа над постановкой пьесы Н.А.Тэффи "Ничего подобного".

Михаил Дризо пережил Надежду Тэффи менее, чем на год.

Автор приносит благодарность хранителям Бахметевского архива, материалы которого легли в основу этой работы.

МАТЕРИАЛЫ ИЗ АРХИВА Н.А.ТЭФФИ (США)*

Публикация и вступительная заметка Е.М.Трубиловой

Большая часть творческого наследия Н.А.Тэффи вскоре после ее смерти оказалась за океаном, как и архивы многих других известных деятелей русского зарубежья. После Второй мировой войны они были переданы на хранение в Архив русской и восточноевропейской истории (Бахметевский) библиотеки Колумбийского университета (Нью-Йорк, США). Можно ли осудить владельцев архивов или их наследников за то, что они доверили американцам самое дорогое, что у них было (чего *не стало* — у нас)? Еще слишком памятливы были им лишения и скудость военных лет, постоянный страх — бомбардировок, голода, холода. Атмосферу того времени можно представить по письмам Тэффи к ее старшей дочери Валерии Грабовской (они также хранятся в Бахметевском архиве):

25 сентября 1944 г.: "...Газет нет, работы нет... Жизнь очень тяжелая. Кило масла стоит 750 франков. Последние дни стало немножко лучше. Мяса дают маленький кусочек раз в неделю. Отопление на эту зиму не обещают".

24 января 1945 г.: "...Теперь главный наш бич — холод. У меня в комнате доходило до 0°. Если немножко протоплю сучьями (они сырые), то доходит максимум до 6°...сидим дома в шубах, перчатках и двух платках на голове".

16 июня 1946 г.: "Мои дела ужасно тормозятся. Все нужно ждать и ждать, а жить осталось так недолго, что, вероятно, и

* Публикатор выражает глубочайшую признательность сотрудникам Бахметевского архива библиотеки Колумбийского университета (Нью-Йорк, США) за предоставленную возможность ознакомиться с материалами из архива Н.А.Тэффи и помощь в работе.

дождаться не успею. Две французские книги лежат набранные, и их не выпускают, потому что трудно с бумагой. С третьей книгой тянут два издателя. То уезжают, то надо ждать звонка. Все это страшно треплет нервы. И главное, все жулье, особенно русские издатели, и все врут».

В письмах разных лиц из бахметевской коллекции Тэффи, датированных годом ее кончины, часто встречаются упоминания о решении сдать свой архив американцам. Так, в письме от 28 января 1952 г. М.А.Алданов сообщает Тэффи об архиве Колумбийского университета и о решении передать свои рукописи туда. С осторожным условием — «чтобы в случае освобождения России все перешло в Академию Наук». Из мартовских писем того же года становится ясно, что Тэффи также приняла решение о передаче своих рукописей в Бахметевский архив. Личные, интимные письма она уничтожила, включая письма к ней дочерей. 10 сентября 1952 г. И.А. Бунин пишет Тэффи: «Милая Сестрица, разбираю свой архив для отправки в Нью-Йорк, в Архив при Колумбиевском Университете...». В письме вдовы писателя Б.Г.Пантелеймонова к Валерии Грабовской от 5 ноября 1952 г. приводится совет Алданова, как поступить с творческим наследием писательницы: «надо запечатать в большой конверт с сургучной печатью и отправить в Колумбийский архив, с тем, чтобы они не имели права вскрывать, пока Вы укажете. Он будто бы говорил об этом с Тэффи, и она согласилась, чтобы он так поступил с ее письмами к нему». И спустя несколько дней (21 ноября 1952 г.) Т.П.Пантелеймонова вновь пишет Валерии, на сей раз подкрепляя свой совет авторитетом Бунина: «Бунины ... очень просят Вас принять это решение. Из архива ничего не следует выбрасывать, и Вы можете за него получить большие деньги. Они свой архив тоже продали — и для сохранения его для истории и для получения денег».

Расхожая фраза из советских «Двенадцати стульев» — «заграница нам поможет!» — зазвучала со всей актуальностью и в русском послевоенном Париже. Для Франции такой «заграницей» стала Америка. Неотъемлемая ирония позволяла, впрочем, сохранять достоинство в самые трудные, тяжелые дни и годы.

Тэффи рассказывает в письме к А.Седых: «Приезжала миллионерша из Сан-Франциско. Чтоб меня «побаловать», привезла пряник, который ей спекла здесь, в Париже, знакомая дама. Извинялась, что отъела кусок. Нашла, что я вели-

колепно живу. Спрашивала совета — купить ей маленький авион (но в нем качает) или большой (но им трудно управлять). Я советовала все же большой. Какие-нибудь 10 миллионов разницы не составляют. Очень милая дама” (Н.А. Тэффи в письмах // Воздушные пути.— Вып. III.— 1963.— С. 191-213).

Тэффи посмеивается, стараясь успокоить родных относительно своего быта и здоровья: “... вчера опять получила из Америки (в качестве писателя и ученого) посылку — чай, кофе и пакетик каких-то витаминных *comprimés**. Судя по газетам, в Америке начинает ощущаться недостаток в продовольствии. Это все из-за меня!!” (в письме Валерии от 18 июля /б.г./).

Тэффи подшучивает над американцами словно над забавными, чудаковатыми персонажами собственных произведений. Однако никогда не виданная ею Америка представляется ей далекой и недостижимой страной мечты.

В жизни и творчестве писательницы смешное и печальное часто переплетались. За 9 лет до кончины Тэффи в американском “Новом журнале” появился ... некролог ее памяти, подписанный М. Цетлиным (1943.— № VI.—С. 384-386). Узнав об этом, Тэффи будет шутить: “Очень любопытно почитать. Может быть, такой плохой, что и умирать не стоит”. Некролог был “хороший”. Цетлин давал в нем высокую оценку творчеству “покойной” и выражал уверенность, что “о Тэффи будет жить легенда как об одной из остроумнейших женщин нашего времени, тогда когда забудутся ее словечки, очерки и фельетоны”. Таким образом, “отношения” Тэффи с заокеанской страной как бы “уравновешивались”: она была для далекой Америки легендой, Америка для нее — мечтой.

“Американская” тема прозвучит в стихотворении Тэффи, опубликованном в малоизвестном русскоязычном журнале “Дело”, несколько номеров которого вышло в 1952 году в Сан-Франциско. Второй выпуск этого журнала был посвящен Тэффи.

Начальные строки “Письма в Америку”, с одной стороны, словно продолжали тему ее давнего стихотворения “Он ночью приплывет на черных парусах...”, с другой — звучали своего рода завещанием, надеждой на обретение тихой гавани

* таблетки (фр.)

после бурного житейского моря-океана. Вместе с тем, подчеркнутое определение — “голубая” — и противопоставление неким “коммерческим странам” заставляет предположить, что Америка Тэффи — не географическое и не политическое понятие, а, скорее, та самая “страна Нигде”, о которой грезят все ее герои. О той же “голубой Америке”, неведомой чудесной стране, мечтают маленькие персонажи рассказа “В Америку” из последней книги Тэффи “Земная радуга” (1952): “Фантазия разыгрывалась. Наверное, если подалее заехать в Америку, там найдется еще и колбасное дерево, на котором растет колбаса, и дерево с пирожными. В Америке все может быть”. У каждого своя мечта. Решившись на заманчивое путешествие, дети убегают не дальше цветника собственного дома. Но сделанные несколько шагов навстречу чудесной стране Нигде останутся в их памяти на всю жизнь. “Из всех путешествий моей жизни это было, по силе впечатлений, самое потрясающее”, — заключает рассказчица.

В третьем ящике бахметевской коллекции Тэффи хранится рукопись неопубликованного рассказа “Маленький мальчик”.

Уже после смерти Тэффи ее дочь Валерия писала В.А. и М.Н.Верещагиным в ответ на их сообщение о вечере памяти Надежды Александровны: “...у моей матери был маленький внук — вернее, двоюродный правнук, которому она всегда помогала... Отделите сумму от сбора и будьте добры вручить ее бабушке мальчика — Наталье Георгиевне Брошкевич” (16 апреля 1953 г.)

О “Наташе с мальчиком” Тэффи поминает во многих своих письмах: просит у Вали узнать о “польской стипендии” для него, сообщает, что “он очаровательный” (1 октября 1950 г.), что его мать — “Дудуся, дочка Наташи” — во время войны была в “resistance”*, что он поляк, “хорошенький и изящный”, хлопчет, чтобы послать его фото в американское Общество помощи детям — “может быть, какая-нибудь богатая дама захочет быть его *maître***” (18 ноября 1950).

В Бахметевском архиве хранится семейный альбом Тэффи, который открывается фотографиями ее сестер Варвары Александровны Поповой и Лидии Александровны Кожиной. В

* Движении Сопротивления (фр.)

** крестной матерью (фр.)

рассказе же о мальчике говорится, что “прадед его был предводителем дворянства, а бабушка этого прадеда была знаменитая историческая генеральша Кожина...”. Все это дает некоторые основания предположить, что герой рассказа “списан” Тэффи с натуры.

“Маленький мальчик” заканчивается упованием на Америку. Мальчик ставит ее в своей горячей молитве к Богу на четвертое место после любимой бабушки, тети Нади и себя. Когда надеяться больше не на что, надеются на чудо, которое вдруг да придет из страны, где можно встретить и “колбасное дерево”, и “дерево с пирожными”...

В сущности, это очень грустный рассказ о детях эмиграции. Этой щемящей теме посвящены многие рассказы Тэффи.

Русские дети становятся гражданами чужой страны, перенимают ее язык и обычаи. Для их неокрепших душ это вращание в чужую жизнь — не столь мучительный процесс, как для их отцов. Это из них потом вырастет, по самооплакивающему выражению В.С.Варшавского, “незамеченное поколение”. С грустью описывает Тэффи, как попавшие в другую страну еще маленькими, дети скоро адаптируются в чужих условиях.

Пятилетняя героиня рассказа “Мой маленький друг”, выросшая в замкнутом пространстве русской семьи, быстро становится другом рассказчицы. Ведь у них так много общего: сказки Андерсена, стихи Саши Черного, понимание животных и интересные совместные “проекты” — “одеть лошадей в штаны”, “пересаживать деревья с места на место, чтобы им не было скучно”, “собирать ветер в бутылки, когда его много, а потом дуть им в паруса”. Окружающая действительность лишь порой доносится до друзей — в забавных исковерканных, подслушанных из взрослых разговоров, фразах ребенка: “Большевики ассигновали декларацию” и др. Но вот девочку отдают во французскую школу, и через три недели ее уже невозможно узнать. Она бросает на своего бывшего друга “взгляд снисходительного презрения” и обрывает робкие попытки заговорить с нею на прежнем, общем, языке высокомерным французским “глупости!” “Маленький друг мой, живи!” — закликает писательница и понимает, что бессильна задержать в своем мире эту уже изменившуюся душу.

Приспосабливается к новым условиям существования и пятилетний мальчик Котька из рассказа “Где-то в тылу”,

перенимая законы окружающей жизни: “Он просто был честный коммерсант, своего не упустил и вел с мамой открытую торговлю. За ложку рыбьего жира брал по десять сантимов. За то, чтобы позволить вымыть себе уши, требовал пять сантимов, вычистить ногти — десять, из расчета по сантиму за палец; выкупаться с мылом — драл нечеловеческую цену: двадцать сантимов, причем оставлял за собой право визжать, когда ему мылили голову и пена попадала в глаза”.

“Какое множество детей! Белые, толстые, сытые”, — такими глазами увидит немецкий пляж героиня “Авантюрного романа” Наташа. И мрачно заключит: “Многие из них послужат потом этим белым сытым мясом будущему благополучию своей родины...”

Русские дети служили благополучию чужой родины, потому что свою у них отняли. И осознать это в детском возрасте очень сложно, трудно вместить в себя противоречивые чувства. “В школе — одно, дома — другое. В школе лучшая в мире страна — Франция. И так все ясно — действительно лучшая. Дома — надо любить Россию, из которой все убежали. Большие что-то помнят о ней. Линет каталась на коньках, и в имени у них были жеребята, а дядюшка говорит, что только в России были горячие закуски. Серго не знал ни жеребят, ни закусок, а другого ничего про Россию не слышал, и свою национальную гордость опереть ему было не на что” (“Гурон”).

Русские дети уходят волонтерами во французскую армию, сражаться под чужими знаменами. Тэффи с горькой усмешкой рассказывает о семнадцатилетнем волонтере Васе, совсем еще мальчишке, впервые приехавшем домой в отпуск (“Была война”). Он уже целиком в иной жизни, ином мире, и домашний быт воспринимается им как “дьявольская скучища”. Двенадцатилетний Сережа смотрит на волонтера с восхищением и с полным доверием внимает его невероятным историям, поэтому Вася — “мосье ле солда Базиль” — дает ему высшую в своих устах аттестацию: “он очень развитой и вполне боеспособный”. “Боеспособность” расценивается как лучшее и единственно возможное приложение сил иностранцев-русских, их средство отплатить стране за гостеприимство и приют...

“Что из него выйдет?” — мучается тревогой рассказчица “Маленького мальчика”. Остается уповать на далекую “голу-

бую Америку” — может, спасет она “младенца Георгия, так искренно за нее помолившегося”.

Среди материалов четвертого бокса коллекции Тэффи — ее мемуары “Кузмин” и “Игорь Северянин”.

В 1936 г. в парижском “Возрождении” были опубликованы воспоминания Тэффи “Река времен”, посвященные Михаилу Кузмину. Перепечатывая их в современной “Русской мысли” (29 мая—4 июня (№ 4176).— С. 11-12), Анатолий Иванов говорит в своем предисловии: “...в наследии писательницы имеется еще один, доселе не востребованный мемуарный пласт. Печатный архив. Это отклики на смерть: прощальное слово у свежей могилы либо моментальный памятный снимок того, с кем сводила судьба. Обычно это еще не остывшее, не отстоявшееся в слове, первое пришедшее на ум при вести о кончине и потому, должно быть, наиболее точное в отношении к ушедшему. Недаром эти свои скороспешные наброски Тэффи клала в основу более позднего, обстоятельного мемуара. Но так было далеко не всегда. Нередко некрологический отзыв, взглядывание “сквозь смерть” оказывалось единственным посмертным свидетельством Тэффи о данном человеке. По-видимому, именно к таковым относится отклик на смерть Михаила Кузмина, в качестве заглавия к которому взяты державинские слова “Река времен”.

Текст воспоминаний о Кузмине, хранящихся в Бахметевском архиве, опровергает мнение исследователя относительно единичности обращения писательницы к облику поэта, дополняет и обогащает представление читателей о нем. То же можно сказать и о мемуарах Тэффи об Игоре Северяnine. В “Возрождении” была опубликована рецензия Тэффи на вечер Северянина, озаглавленная “О поэте” (1931.— 24 февр. (№ 2093).— С. 3), из которой видно нежное отношение писательницы к своему собрату по перу. Ее мемуары утверждают в этом мнении.

Некоторое время после смерти Тэффи архив писательницы хранился у ее близких друзей В.А. и М.Н.Верещагиных, поскольку дочери находились далеко от Парижа. Сопроводительные документы поясняют источник возникновения коллекции Тэффи в Бахметевском архиве в 1953 году как “дар Валерии Владиславовны Грабовской”. Любопытно, что год рождения писательницы в них указан неверно — “1875”. (Известно, что Тэффи скрывала дату своего рождения и, даже

заполняя документы, писала, что родилась в 1885 г. Удостоверения личности эмигрантского периода, заполненные рукой Тэффи, где проставлена эта мистификаторская дата, также хранятся в Бахметевском архиве).

Архив Тэффи насчитывает около 5 тысяч единиц хранения (11 ящиков) и состоит из рукописей писательницы, ее эпистолярного наследия (письма 1928-1952 гг.), записных книжек, документов, фотографий (около 100 единиц), рисунков, вырезок из эмигрантской периодики, книг Тэффи, переводов ее произведений на иностранные языки и т.п. В числе адресатов писательницы А.Амфитеатров, Г.Адамович, П.Бицилли, И.Фондаминский, З.Гиппиус, Ю.Иваск, А.Ремизов, И.Шмелев, Ю.Терапиано, М.Цветаева, Б.Зайцев, А.Седых, Г.Алексинский и многие другие. Здесь хранятся письма к ней И.Е.Репина и К.М.Симонова.

Коллекция содержит значительное количество писем Тэффи к Валерии. Последние годы жизни Тэффи они были очень близки со старшей дочерью, часто переписывались, иногда Валерия приезжала навестить мать из Лондона, где работала в польской миссии. В письме Верещагиным 20 февраля 1953 г. Валерия сообщает: «У меня большая затея: хочу написать про маму. Наше детство, воспоминания, встречи — и дружба двух взрослых женщин. Затея выше моих сил, т.к. надо писать по-русски*, но я уверена, что, например, “Новый журнал” возьмет». К сожалению, эта “затея”, очевидно, оказалась нереализованной.

* Валерия лучше знала польский язык, т.к. отец ее был поляк и выросла она в его семье, вдали от матери.

REPUBLIQUE FRANÇAISE

PREFECTURE DE POLICE

CERTIFICAT D'IDENTITE

Valable jusqu'au 15.10.1928

Le présent certificat n'est pas valable pour le retour dans le pays qui l'a délivré sur le présent document. Il cessera d'être valable si le porteur retourne en Russie.

Date: 10/10/28
par: [Signature]
C. [Signature]

Signalement
Taille: 1.70 m
Age: 34 ans
Cheveux: bruns
Yeux: bruns
Complexion: moyenne
Né(e): le 15/10/1893

Nom de famille: [Signature]
Prénoms: [Signature]
Date de naissance: 15/10/1893
Lieu de naissance: [Signature]
Nom de famille du père: [Signature]
Nom de famille de la mère: de [Signature]
Profession: [Signature]
Adresse domiciliaire en Russie: [Signature]
Résidence actuelle: [Signature]



Signes particuliers
Observations

Le titulaire certifie que la photographie et la signature apposées ci-contre sont bien celles du porteur du présent document.

LE PREFET DE POLICE

Par le Préfet de Police et par substitution

Le Chef du 4^e Bureau de la Sous-Direction Administrative du Cabinet



Signature du Titulaire

[Signature]



27115



REPUBLIQUE FRANÇAISE
2018

REPUBLIQUE FRANÇAISE
PRÉFECTURE DE POLICE

CERTIFICAT D'IDENTITÉ

Paris, le 13-11-1935

Valable jusqu'au 13-11-1936
Valable jusqu'au 18-11-1937

Le présent certificat est valable pour le retour dans le pays par l'étranger pendant la durée de sa validité. Il cesse d'être valable si le porteur part pour un voyage prolongé dans l'un des républiques socialistes soviétiques.

Signature	Nom de famille	<i>Cieff</i>
Prénoms	<i>Wladimir</i>	<i>née Lhovitcky</i>
Age	Date de naissance	<i>26-11-1883</i>

Yeux	<i>bleus</i>	Acte de naissance	
Vierge	<i>non</i>	Nom de famille du père	<i>Lhovitcky</i>
Nom	<i>220</i>	Nom de famille de la mère	<i>de Hoyat</i>
Signes particuliers		Profession	<i>Commissaire de Police</i>
Observations		Ancien domicile en Russie	<i>Sverdlovsk</i>
		Résidence actuelle	<i>18^{ème} arr. de Versailles Paris</i>

Le soussigné certifie que la photographie et la signature apposées ci-contre sont bien celles du porteur du présent document.

LE PRÉFET DE POLICE
Monsieur le Préfet de Police et son adjoint
Le Chef de Service de la Direction des Services



Signature du titulaire

22879
1835



ПИСЬМО В АМЕРИКУ

Доплыла я до тихого берега
Через черный и злой океан.
И моя голубая Америка
Лучше ваших коммерческих стран.

Вот придут ко мне Ангелы гордые
И святых осуждающих клир
И найдут, что побила рекорды я
Всех грехов, оскверняющих мир.

Я заплачу: "Не вор я, не пьяница,
Я томиться в аду не хочу".
И мохнатая лапа протянется
И погладит меня по плечу.

"Ты не бойся засилья бесовского,—
Тихо голос глухой прорычит,—
Я медведь Серафима Саровского,
Я навечный и верный твой щит.

С нами зайчик Франциска Асизского
И святого Губерта олень,
И мы все, как родного и близкого,
Отстоим твою грешную тень.

Оттого что ты душу звериную
На святую взнесла высоту,
Что последнюю ножку куриную
Отдавала чужому коту.

Позовет тебя Мурка покойная,
Твой любимый оплаканный зверь,
И войдешь ты, раба недостойная,
Как царица в предрайскую дверь".

Вот какие бывают истории.
Я теперь навсегда замолчу.
От друзей вот такой категории
Я вернуться назад не хочу.



ВАЛЕНТА АЛЕКСАНДРОВНА ТЭФФИ

Шлю тебе самую сердечную
приветную и почтительную
секретно с Вами
Тэффи

Из письма Н.А.Тэффи в редакцию ежемесячника "ДЕЛО"

Теперь он уже большой. Ему уже восемь лет, и он учится в подготовительном классе всяким мудрым наукам, из которых труднее всего дается ему чистописание. Учитель требует ровных букв и не допускает кляксов. Приходится либо стараться, либо получать плохие отметки, что очень огорчает бабушку.

Да, он теперь уже большой.

Но во время нашей самой тесной дружбы ему было всего только пять лет. Он был худенький, беленький и такой нежный, что на улице и в метро его часто принимали за девочку.

— Почему, когда на меня смотрят, так все говорят “жоли”? Что это значит?

— Значит, что ты красивый.

Он задумался.

— А откуда же они это узнали?

— Неизвестно откуда. Должно быть, твоя бабушка кому-нибудь проговорила, вот и пошел слух.

Он вздохнул:

— Бабушка, она все знает!

Он обожал свою бабушку.

Говорили при нем про Грету Гарбо.

— А что, она такая же красивая, как бабушка? — спросил он.

Как-то повели его в зоологический сад. Очень сильное впечатление произвела на него жирафа. Схватился двумя руками за решетку и долго молча любовался. Потом пошли расспросы:

— Она очень приличная, правда?

— Она русская?

— А где она спит?

— Кладет голову на подушку?

— Пьет ли кофе?

И главный вопрос:

— Есть ли у нее бабушка?

Чувствовалось, что именно это обстоятельство волновало его больше всего. Ему понравилось это необыкновенное существо и захотелось, чтобы жилось ему вполне счастливо. А какое же счастье без бабушки! Пришлось его успокоить. Бабушка есть, но живет в деревне, и жирафа ездит к ней по праздникам пить шоколад со сдобными булочками.

— А к знакомым она в гости не ходит?

Вопрос был неудобный. Знакомые — это, конечно, мы. Если сказать, что ходит, так можно было бы ждать просьбы — “А нельзя ли пригласить ее к нам?”

Но не успели мы придумать ответ, как уже услышали:

— А к нам ей не позволяют прийти?

— Ну, это ты пустяки затеял. У вас в отеле двери низенькие, она ни за что не пролезет. Да и живете вы на третьем этаже, а она по лестнице ходить не умеет. Это поставит ее в неловкое положение. И в метро ей не влезть, а не может же она через весь Париж пешком шагать.

— И еще, пожалуй, простудится, — забеспокоился он.

— Ну вот видишь, ты сам понимаешь, как это все рискованно. Подумай только, если у нее заболит горло, как же ей на такую длинную шею намотать компресс? Где достать такую огромную клеенку?

— Можно снять со стола, — робко предложил он. — Только, пожалуй, бабушка не позволит.

— Очень может быть, что не позволит. Так уж лучше мы сами будем к ней приходиться.

Так на этом и порешили.

Он потом долгое время задумывался, вытягивал шею, медленно поворачивал голову и ходил по комнате, шевеля боками. Мы понимали, что он думает про жирафу.

Жил он с бабушкой в крошечной комнатке дешевенького отеля, спал на чемодане. Зимой отопления не было. Но и в этой беде нашлось нечто интересное:

— У бабушки утром изо рта идет дым. Совсем как у локомотива.

Первые годы жизни были у мальчика не совсем обычные и не совсем счастливые. Родители его подвизались среди французских партизан, все куда-то переезжали, от кого-то прятались и назывались разными именами. Но свое имя мальчик помнил всегда.

— Я Георгий Петрашевский.

Из той, прежней, жизни он лучше всего запомнил, как кто-то вел его за руку, а впереди шли люди и несли на плечах длинный черный ящик, и в ящике этом лежал его отец. Он потом часто спрашивал, куда унесли отца. Но никто ему не отвечал, и отец никогда не вернулся.

Потом чужая дама с красным крестом на груди привезла его по железной дороге в Париж. Внесла его на руках по лестнице в комнату, где сидели незнакомые дамы. И они все



Анна Александровна
Панова



Мария Александровна
Нодкина

удивлялись и кричали “жоли”. А одна, очень бледная и ласковая, взяла его на руки. Он спросил:

— Вы моя бабушка?

И она заплакала.

Потом было воспаление легких, кашель, компрессы. Приходил доктор, качал головой, давал ему конфетку и тоже говорил “жоли”.

В отдельной комнатке, где они жили, было очень тесно и темно, и по столу и по постели бегали мыши. Мальчик мышек не боялся, они ведь маленькие. Но бабушка очень сердилась, когда они грызли сахар и сухари и раз даже унесли кусочек пряника, который подарила мальчику соседка по комнате. Тогда мальчик понял, что мышки голодные и надо их хорошенько накормить. Он долго толковал об этом бабушке, но та не обращала внимания на его болтовню. Тогда он решил действовать сам. Когда бабушка пошла отнести заказчице свое вязанье и велела ему сидеть тихо, в коридор не выбегать и никому двери не отворять, он подставил к комоду стул и взял три заветных пакетика — один с крупой, другой с рисом и третий с какао. Все это он старательно рассыпал по полу и сверху, чтобы было вкуснее, — посолил.

— Ну вот, ешьте.

Вспомнил, что мышки здесь француженки и прибавил:

— Манжэ.

Но бабушка, вернувшись и увидя его хозяйство, совсем не обрадовалась, а даже наоборот, хотела его отшлепать. Но он обещанных шлепков не боялся, потому что они всегда были только неприятным обещанием, а до дела никогда не доходило. Но было обидно, что бабушка не одобрила его поступка.

Когда мальчика приводили ко мне в гости, он не мешал взрослым разговаривать и играл один. Игрушек у него почти никогда не было, и он привык сам себя забавлять. Прежде всего взбирался на спинку кресла и кричал басом:

— “Компле. Компле”.

Странная была игра. Но потом выяснилось, в чем дело. Я спросила у него, кем он хочет быть, когда вырастет. Ни минуты не задумываясь, он сразу ответил:

— Кондуктором автобуса.

Очевидно, эта блестящая карьера была давно обдумана.

Он всегда удивлялся, что у меня на полках так много книг.

— И вы тоже сочиняете книги?

— Тоже сочиняю.

— Это трудно.

— Ужасно трудно.

Расспрашивал он не даром.

Через несколько дней пришел и смущенно сказал:

— Я тоже сочинил.

— Книгу?

— Нет. Слова и музыку.

— Значит, романс.

Он этого слова не знал и потупился.

— Что же, ты сам его поешь?

— Сам пою.

Он повернулся боком, верно для того, чтобы не слишком конфузиться.

Исполнялся этот романс тонким комариным голосом. Слова были замечательные:

— Я маленький мальчик,
Мне нужно очень много денег,
Чтобы заплатить за комнату
В отеле.

Вот и все.

Но в этом слабом комарином голоске, в этих словах, очевидно много-много раз звеневших в его детской душе, было столько покорной остановившейся печали, что в ответ на этот романс даже улыбнуться было трудно.

Я тихонько погладила его по голове.

— Все сам сочинил?

— Сам. Только я не умею очень громко.

— Ничего. И так очень хорошо выходит.

Он покраснел, и на щеках засмеялись две ямочки. Авторское самолюбие было удовлетворено.

Бабушке приходилось трудно. Она много хворала и много работала. Мальчиком заниматься было некогда. Устроили его в сиротский дом недалеко от Парижа. Там был большой сад и кормили детей хорошо, но учили плохо. Он очень скучал. Подружился только с сестрой милосердия и все рассказывал ей о своей бабушке. С товарищами он не сошелся. Бабушка, бывшая воспитанница привилегированного петербургского института, очень заботилась о манерах своего внука, и он был очень благовоспитанный и изящный ребенок. А дети в доме, большею частью из рабочей среды, были грубые, бранились и

дрались. Он браниться не умел и драться боялся. Его прозвали “маленький лорд”, и это прозвище очень ему подходило.

Одна милая добрая американка присылала ему иногда игрушки, конфеты и платье. Но игрушки в школе отнимали мальчишки, которые посильнее, конфеты съедали, платье исчезало.

Нехорошо ему там оставаться. Но куда его деть? Как его спасти? Так оставлять нельзя. Что из него выйдет? Слесарь. Или трагически исполнится мечта его детства и будет он кондуктором в автобусе. А ведь прадед его был предводителем дворянства, а бабушка этого прадеда была знаменитая историческая генеральша Кожина, гордая статс-дама, которая не захотела вопреки указу Императора Павла выйти из кареты в грязь, чтобы сделать реверанс. Павел очень рассердился и пригрозил гордую генеральшу высечь. И вот теперь ее потомок будет слесарем. Ведь для гордой генеральши, если бы она могла предчувствовать, было бы это горше розог.

— Помните, как мы мечтали с вами и надеялись на Америку.

— Помню,— сказала бабушка.— Он тогда слушал наши разговоры и вечером помолился особенно. “Спаси, Господи, бабушку и тетю Надю, и спаси, Господи, меня, младенца Георгия, и спаси Америку”.

Америку Бог спас, и сама она спасла много бедных мальчишек. Может, спасет и младенца Георгия, так искренно за нее помолившегося.

Первое, что поражало в Кузмине, это странное несоответствие между его головой, фигурой и манерами.

Большая ассирийская голова, с огромными древними глазами, прожившими многие века в мраморе музейного саркофага, и маленькое худенькое, щупленькое тельце, с трудом эту ассирийскую голову носящее, и ко всему этому какая-то “жантильность” в позе и жестах, отставленный мизинчик не особенно выхоленной сухенькой ручки, держащей, как редкостный цветок, чайную чашку.

Прическа вычурная — старательные начесы на височки жиденьких волос, какие-то плоские крендельки — все придумано, обдуманно и тщательно отделано. Губы слегка подкрашены, щеки откровенно нарумянены.

Его можно было без стеснения разглядывать, просто как какое-то произведение чьей-то выдумки. Было сознание, что все это для того и сделано, чтобы люди смотрели, любовались и удивлялись. Иначе какой смысл был бы в таком рукоделии?

И представьте себе, что все это, вместе взятое, было очаровательно.

Конечно, немножко удивляли эти нечеловеческие глаза. Они были особенно некстати, когда он пел свои легкомысленные, легковесные и жеманные стихи-бержеретки, слегка шепелявя и заикаясь.

Любовь не знает жалости,
Любовь так зла.
Ах, из-за всякой малости
Пронзает стрела.

Казалось, что этим ассирийским глазам неловко, что при них поют “такое”.

Ах, можно ль у Венерина колодца
Стрелой любви, стрелой любви не уколоться.

Маленькие руки перебирают клавиши, манерно изгибается худенькое тело. Глаза целомудренно опущены. Да, конечно, им неловко. Немножко стыдно...

Любовь нам ставит сети
Из тонких шелков.
Любовники, как дети,
Ищут оков.

— Когда же это дети ищут оков? Странно.

Но это никого не удивляет, потому что это прелестно. Это ново. Это необычайно. Разве когда-нибудь где-нибудь было что-нибудь подобное?

— вот такое сочетание, нелепое, художественно противоречивое и вместе с тем очаровательное.

Если бы создавать это явление (иначе не назовешь) обдуманно и со смыслом, то для такой ассирийской головы нужно было бы слепить сухое, но сильное тело с длинными, под прямым углом остро согнутыми в коленях ногами, и у ног этих положить крутогривого оскаленного льва, или даже лучше — двух львов, носами друг к другу, завитыми хвостами врозь.

“...Если бы я был твоим рабом последним...”

Не помню. Что-то про пыль сандалий... Это для ассирийских глаз подходило. Через горечь рабского унижения они могли бы пройти, а вот через бержеретки — только опустив ресницы.

О Кузмине говорили, что он когда-то был “весь в русских настроениях”, носил косоворотку и писал патриотически-русские стихи. Но стихов этих в нашем кругу никто не видал. Его салонная карьера началась с Венерина колодца и сразу была принята и прославлена нашими эстетами.

Серьезные музыканты хвалили его музыку. Улыбались, покачивали головами.

— Это, конечно, пустячки, но так очаровательно!

Вы так близки мне, так родны,
Что будто вы и не любимы,
Должно быть, так же холодны
В раю друг к другу серафимы.
А ваша синяя тетрадь
С стихами — было все так ново.
И понял я, что вот — страдать
И значит полюбить другого.

Потом, когда мы ближе познакомились и я уже привыкла к разнобою в его личности, я уже могла просто и интересно с ним разговаривать, а вначале я так прилежно его рассматривала, что даже теряла нить разговора.

Иногда он приходил ко мне со своей нотной тетрадью. В ней были записи его музыки. “Хождение по мукам Богороди-

цы". Играл он тоже немного заикаясь, как и читал стихи. И к этому привыкла, и это стало очаровательно.

Как-то он вскользь сказал, что любит мои стихи.

— Некоторые...

Я даже в "некоторые" не поверила. Подумала: "вот как он сегодня мило любезен".

Но вот раз, сидя у рояля, он начал вполголоса напевать. Слышу как будто что-то знакомое и не знаю что.

— Что это такое?

Он удивленно поднял брови и продолжать напевать-бормотать, аккомпанируя себе одной рукой. Слышу:

И если о любви она поет — взгляните,
Как губы у нее бледнеют и дрожат.
Должно быть, там у них, на островах Таити,
Любовь считается смертельный яд.

— Быть не может! Да ведь это мое! Значит, действительно, стихи ему понравились.

Это было коротенькое стихотворение, посвященное Каза-Розе.

Быть может, родина ее на островах Таити,
Быть может, ей всегда всего пятнадцать лет...
Вот почему надет витой из тонкой нити
На смуглой ножке золотой браслет.

Мне было приятно. Я не честолюбива, и я скорее удивлялась, чем чувствовала себя польщенной, но удивление это было приятное.

О Кузmine говорили, что он кривляется, ломается, жеманничает.

В начале салонной своей карьеры можно было подумать, что ломается он, вероятно, просто от смущения. Но потом, так как манера его не изменилась, то уже стало ясно, что это не смущение, а манера обдуманная, которая так ясно всеми одобряется, что исправлять ее было бы непрактично. Но заикался и шепелявил он уже вполне искренно. Между прочим, тогда многие из наших поэтов были косноязычными. Это очень ярко выяснилось, когда Федор Сологуб пригласил их участвовать в представлении его пьесы. Удивительно, какая оказалась у всех каша во рту. Так, Сергей Городецкий ни за

что не мог выговорить слова “волшебный”. Он отчетливо говорил “ворфдебный”.

Кузмин никогда не бывал один. У него была своя свита — все начинающие поэты, молодые, почти мальчишки, целая беспокойная стайка, и все, или почти все, почему-то Юрочки. Были между ними и такие, которые стихов пока что еще не писали, но во всем остальном были совсем определенные поэты. Немножко жеманились, немножко картавили и все обожали Оскара Уайльда. Не все, конечно, читали его произведения, но зато все твердо знали, что он был влюблен в молодого лорда Дугласа. В нашем кругу лордов не было, но они были, завитые, томные, кружевные и болезненно бледные, в мечтах и стихах у Юрочек.

Приблизительно в это же время появился талантливый мужичок Клюев. Он был уже немолодой и очень некрасивый. Стихи писал “русские”. Писал, как баба оплакивала сыночка, обнимала березку причитаючи, называла березку Ванюшкой.

Меня очень удивило следующее открытие: как-то на каком-то благотворительном вечере мне пришлось читать вместе с Клюевым. Распорядитель спросил меня:

— Вы какое освещение предпочитаете?

— Безразлично,— отвечала я.— Пусть только будет хорошо освещена книга, по которой я читаю.

Он покачал головой.

— Вон, смотрите пожалуйста, а еще дама. А вот перед вами читал Клюев, так тот приехал за полчаса до начала вечера и с зеркальцем репетировал освещение. Мне, говорит, больше идет, когда свет снизу, как на сцене, а у вас лампы только сверху. Я не хочу, чтобы вы меня уродовали. Это недопустимо. Очень волновался, сердился, хотел отказаться читать.

Как все это удивительно. Никак нельзя было подумать, что этот мужичок такой эстет и кокет. Вот какие завелись у нас самовлюбленные нарциссы.

Потом пригляделась к нему. Да. Губы подмазаны и подрумянены щеки. А ведь совсем свеженький мужичок, прямо из деревни и притом немолодой и некрасивый.

Он привез с собой Есенина.

На наших сологубовских собраниях Есенин показывался редко. А на те большие вечера, где поэты ходили в кофтах и густо ругались с эстрады, парируя ругань публики, на те вечера я не ходила. Я всегда боялась пьяных. Никогда не забуду

пьяного, мокрого Хлебникова, мычавшего что-то почти коровье. Про него написал какой-то критик:

“У Хлебникова есть уважение к корням”.

Несмотря на уважение к корням, Хлебников напечатал какие-то слова, даже целые фразы, составленные из звуков собственного сочинения. Фразы эти можно было читать слева направо и обратно, и они выходили одинаковыми.

Я выразила свое недоумение печатно.

Мне ответил хлебниковский критик с негодованием:

— Как же вы не понимаете? Ведь это — перевертень. Можете читать в обе стороны. Это гениально.

В детстве мы интересовались такими перевертнями. Писали: “А роза упала на лапу Азора”. Или: “Уведи у вора корову и деву”. Нас забавляло, что в обе стороны смысл выходил одинаковый. А у Хлебникова ни в ту, ни в другую сторону никакого смысла не получалось, потому что фразы составлялись из несуществующих слов.

Но раз человек уважает корни, так и нечего к нему придирааться. Хоть что-нибудь на белом свете уважает этот человек! Это с его стороны очень почтенно.

У Сологуба эта компания — Бурлюки, Маяковский, Хлебников не бывали. В “Бродячей Собаке” я их тоже не видала. Они не подходили к стилю. Там Танцевала Карсавина, Танцевала свою знаменитую полечку Олечка Судейкина, там чаровал Кузмин.

Кузмин пел без голоса, заикался в словах и заикался пальцами на клавишах.

Дитя, не тянися весною за розой,
Розу и летом сорвешь.
Ранней весною срывают фиалки.
Летом фиалок уж ты не найдешь.
Теперь твои губы что сок земляники,
Щеки что розы Глуар де Дижон.
Теперь твои кудри что шелк золотистый,
Твои поцелуи что липовый мед.
Дитя, торопись, торопись,
Помни, что летом фиалок уж нет.

Я знала, кто вдохновил его на эти стихи. Я видела его в “Бродячей Собаке”. Дитя было розовое, белокурое, золотистое, в гусарском мундире. Фамилия его была Князев. Он тоже был поэтом и даже выпустил книжку стихов. Но он не послу-

шался предостережений Кузмина, он потянулся за розой — влюбился в Олечку Судейкину. Олечка отнеслась к его чувству легкомысленно, и молодой поэт застрелился.

“Помни, что летом фиалок уж нет”.

Он был очень красив. Судейкин (тоже Юрочка) рисовал его в виде ангела.

Юрочки читали в “Бродячей Собаке” свои стихи. Из них впоследствии выдвинулись прославленные поэты — Георгий Адамович, Георгий Иванов.

Самый близкий Кузмину Юрочка был Юрочкой в квадрате — Юрий Юркун. Не знаю, писал ли он что-нибудь, но поэтом считался.

Георгий Иванов приходил в “Бродячую Собаку” еще в кадетском мундирчике и казался совсем маленьким мальчиком.

В окружении Кузмина вращался его родственник Ауслендер, худенький малокровный мальчик, с огромным лбом, писал много рассказов, не особенно хороших. Носил гимназическую блузу, но без кушака. Увидя этот странный туалет, один из непосвященных в литературную жизнь спросил у меня:

— А этот что? должно быть, тоже гениальный?

— Нет, он полугений.

— Это что же значит?

— Один умный человек сказал, что гений — это талант плюс напряженная работа. Так вот половина гения в нем есть. Есть напряженная работа.

Кузмин был признан и не только признан — он был любим. У него не было литературных врагов.

— Теперь в моде слово “очаровательный”, — говорил Федор Сологуб. — Вот про Кузмина все говорят “очаровательный”.

Федор Сологуб, как ни странно, подпал под некоторое влияние Кузмина. Он неожиданно стал тоже сочинять бержеретки. Помню его песенку о пастушке, которая купалась, стала тонуть и звала на помощь. Спасать прибежал пастушок.

“Младой младу влечет на мель”.

Бержеретке придан русский стиль, которого у Кузмина не было.

Страх гонит стыд, стыд гонит страх,

Пастушка вопиет в слезах:

“Забудь, что видел ты”.

Такова была бержеретка Сологуба, навеянная песенками Кузмина. До этого Сологуб бержереток не сочинял.

Кузмин бывал у меня редко. Приходил не в приемный день, один или с нашим общим другом Д. Щ-вым. Подарил мне альбом "Версаль". Подарок этот очень меня удивил. Я тогда увлекалась черным востоком — Ассирией, Халдеей, писала пьесу о царице Шамурагат, так небесно чисто полюбившей труп царевича Арея из вражеского племени Урарту, что боги обратили ее в голубя и, умирая, она улетела со стаей серебряных птиц. Ну при чем тут жеманный Версаль? Моих друзей тоже очень удивил такой подарок.

В дни революции я его не видала.

О его настроениях узнала уже в эмиграции, куда дошло его предсмертное стихотворение. Оно как-то попало к Зинаиде Гиппиус, она мне его и передала.

Преддверие смерти не было у Кузмина похожим на его версальские напевы.

Декабрь морозит в небе розовом,
Нетопленный темнеет дом,
И мы, как Меньшиков в Березове,
Читаем Библию и ждем.
И ждем чего? Самим известно ли,
Какой спасительной руки.
Уж вспухнувшие пальцы треснули
И развалились башмаки.
Пошли нам крепкое терпение
И твердый дух, и легкий сон,
И милых книг святое чтение,
И неизменный небосклон.
Но если в небе ангел склонится
И скажет — это навсегда,
Пускай померкнет беззаконница —
Меня водившая звезда.
Но только в ссылке, только в ссылке мы,
О, бедная моя любовь.
Струями нежными и пылкими
Родная согревает кровь.

Окрашивает щеки розово —
Но холоден минутный дом.
И мы, как Меньшиков в Березове,
Читаем Библию и ждем.

Совсем отдельно ото всех стоит красочная фигура Игоря Северянина.

Он появился у меня как поклонник моей сестры поэтессы Мирры Лохвицкой, которую он никогда в жизни не видел.

Начал он свою карьеру не очень скромно, заявив:

“Я — гений, Игорь Северянин...”

Тогда это было еще совсем ново. Потом это уже никого бы не удивило.

Игорь писал стихи о том, что всюду царит бездарь, а он и Мирра в стороне. Ну про Мирру этого нельзя было сказать. Ее талант был отмечен тремя пушкинскими премиями и четвертой посмертной.

Игорь был большого роста, лицо длинное, особая примета — огромные, тяжелые, черные брови. Это первое, что останавливало внимание и оставалось в памяти. Игорь Северянин — брови. Голос у него был зычный, читал стихи нараспев.

Первый раз выступил он перед публикой на вечере у студентов, кажется технологов. Этот вечер был устроен студентами для меня, то есть я должна была читать, а они продавали программы с моим портретом и автографом. Я взяла с собой Игоря.

Вот Игорь вышел на эстраду и начал:

Как мечтать хорошо вам

В гамаке камышовом,

Над мистическим оком, над бестинным прудом...

Молодая аудитория — студенты, курсистки — переглядывались, перешептывались, пересмеивались. Не понимали — хорошо это, или просто смешно.

Я была серьезна и слушала сосредоточенно. Надо было постараться, чтобы публика Игоря приняла. Когда он кончил, я подошла к эстраде и торжественно поднесла ему букет голубых тюльпанов, только что появившихся в продаже и одобренных нашими эстетам “за ненормальность”. Так как на этом вечере я была ведетта, то такое с моей стороны уважение к таланту Северянина много подняло его в глазах публики. Стали аплодировать и просить еще. Так произошло крещение Игоря. А года через два, когда он понравился Сологу-

бу и тот повез его в турне по всей России, он вернулся уже прославленным поэтом и никого не смущило заявление с эстрады, что он гений и что у него “дворец двенадцатиэтажный, у него принцесса в каждом этаже”.

Первые стихотворения его были чересчур галантерейные. Вроде цветочного одеколona. В них много говорилось о платьях муаровых, интервалах брокаровых. Потом, при помощи Сологуба, цветочный одеколон исчез. Сологуб помог ему выпустить книгу, которую окрестил “Громокипящий кубок”.

Книга имела успех у читателей. Критика отнеслась к ней холодно. Он не сеял разумного, доброго, вечного, за что потом сказал нам “спасибо сердечное русский народ”. И он не был поклонником Оскара Уайльда. И даже не был сотрудником “Сатирикона”, что тоже являлось некоторым правом на существование. Он был как-то сам по себе. “Я гений Игорь Северянин” и кончено. Но, повторяю, он завоевал себе известность, о нем говорили с усмешкой, но его знали.

“Моя двусмысленная слава,
Мой недвусмысленный талант”.

Всем запомнилось его забавное патриотическое стихотворение, где он говорит, что в случае военных неудач:

“То я, ваш нежный, ваш единственный,
Сам поведу вас на Берлин”.

Но, будучи призванным, оказался к военному делу неподходящим, и по самой странной причине — он никак не мог отличить правой ноги от левой. Кончилось тем, что его отправили в лазарет.

Он чтит во мне сестру Мирры Лохвицкой и в стихах называл меня “Ирисной Тэффи”, но виделись мы редко.

“Наши встречи — Виктория Регия —
Редко, редко в цвету”.

Он как-то приезжал в Париж. Ему устроили вечер. Жил он в Эстонии, жил очень плохо.

— У меня голубая лодка, у меня поэтесса жена.

Он голодал. Целые дни ловил рыбу со своей голубой лодки и от сверкающей водной ряби стал терять зрение. На вечере

своём читал стихи простые и грустные. Последнее кончалось словами:

“Так какво быть поэтом
На вашей жестокой земле”.

Он пробовал еще выпускать маленькие книжки, но продавать их было трудно.

Он скоро умер.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>О.Н. Михайлов.</i>	Нежный талант	5
<i>Л.А. Спиридонова.</i>	Противление злу смехом	12
<i>Д.Д. Николаев.</i>	Концепция “книги” в творчестве Н.А.Тэффи	20
<i>Е.М. Трубилова.</i>	Сны в произведениях Тэффи	40
<i>Е.А. Певак.</i>	Юмористическая проза Тэффи и новые тенденции в русской эстетической мысли в начале XX века	49
<i>О.Л. Фетисенко.</i>	“Авантюрный роман” Тэффи как роман-миф	69
<i>Э.Хейбер.</i>	“Ведьма” Тэффи: мифология русской души	83
<i>О.О. Петрашко.</i>	Тема детства в творчестве Н.А.Тэффи и И.А.Бунина	93
<i>О.О. Столяров.</i>	Экзистенциальная поэтика Н.А.Тэффи и Б.Л.Пастернака	101
<i>Д.Д. Николаев.</i>	Н.А.Тэффи и русские периодические издания в Чехословакии	111
	“Пражская” критика о творчестве Н.А.Тэффи. Публикация и вст. заметка <i>Д.Д. Николаева</i>	148
<i>С.Р. Федякин.</i>	Петр Бицилли о творчестве Тэффи.	159
	Творчество Тэффи в контексте высказываний Петра Бицилли о прозе. Публикация и вст. заметка <i>С.Р. Федякина</i>	165
<i>Е.Г. Домогацкая.</i>	“В наше время для многих нормальнее умереть, чем жить”: Н.А.Тэффи и русский Париж в 1945—1947 гг. (по материалам газеты “Русские Новости”)	200
	Н.А.Тэффи в газете “Русские Новости” (1945—1947). Публикация, вст. заметка и примечания <i>Е.Г. Домогацкой</i>	210
<i>Д.Д. Николаев.</i>	К вопросу о происхождении псевдонима Тэффи	252
<i>М.Е. Клягина.</i>	Тэффи и Андрей Белый	260
	Полемика в газете “Речь”. Публикация и примечания <i>М.Е. Клягиной</i>	267
<i>С.Н. Морозов.</i>	Н.А.Тэффи и И.А.Бунин: к истории творческих отношений	280

<i>С.И.Князев.</i>	К теме “Розанов и Тэффи”	287
<i>О.А.Казнина.</i>	Н.А.Тэффи и А.В.Тыркова-Вильямс: из переписки	294
<i>Э.Нитраур.</i>	Тэффи и Алданов (по материалам Бахметевского архива)	300
<i>В.Н.Терехина.</i>	Н.А.Тэффи и М.А.Дризо: опыт совместной сценографии	308
	Материалы из архива Н.А.Тэффи (США). Публикация и вст. заметка <i>Е.М.Трубиловой.</i>	317

Научное издание

**Творчество Н.А.Тэффи
и русский литературный процесс
первой половины XX века**

Технический редактор *Мишутина Т.И.*

Оригинал-макет изготовлен
в компьютерном центре ИМЛИ им.Горького РАН

ЛР № 02096117

Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура таймс.
Печать офсетная. Печ. л. 22.00 Тираж 1000 экз.

ИМЛИ РАН, "Наследие"
121069, Москва, ул. Поварская, д 25а

